

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY
ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

Bakalářská práce

Petr Hošek

Výzdoba Smetanovy síně Obecního domu v Praze

Decoration of Smetana Hall in Municipal House in Prague

Na tomto místě děkuji za cenné rady, pomoc a podněty při vedení práce prof. Romanu Prahlovi. Moje díky patří i dalším pedagogům Ústavu dějin umění, jejichž přednášky jsem měl možnost navštěvovat. Dále pak děkuji přátelům, kteří mi studium zpříjemňovali a nejvíce mým rodičům, kteří mě všemi způsoby podporovali a kterým tímto svoji práci věnuji.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 20. července 2011

Petr Hošek

Anotace

Tato práce se zabývá výzdobou Smetanovy síně Obecního domu v Praze, který byl stavěn v letech 1905-1912. Důraz je kladen na komplexní popis jednotlivých uměleckých děl, zejména maleb Karla Špillara a soch Ladislava Šalouna ve Smetanově síni a jejich pozice v celoživotním díle autorů, kteří je vytvořili. Významnou částí jsou úvodní kapitoly, které ozřejmují průběh formování představy o výsledné podobě Smetanovy síně a potažmo i Obecního domu. Následné kapitoly srovnávají Smetanovu síň s dalšími koncertními prostory, reflektují dobové ohlasy na uměleckou výzdobu sálu a hodnotí sál v celé jeho stoleté historii.

Klíčová slova

Smetanova síň, Obecní dům, sochařství, malířství, štuková výzdoba, Karel Špillar, Ladislav Šaloun, hudební sál, Bedřich Smetana

Annotation

This thesis deals with the decoration of Smetana Hall in the Municipal House of Prague, which was built between 1905-1912. The emphasis is based on a complex description of each art work, mainly paintings of Karel Špillar and sculptures of Ladislav Šaloun, which are situated in Smetana Hall; and on position of these art works within the heritage of each artist. First chapters describe the formation of the ideas for the final image of Smetana Hall and in general also of Municipal House. The last part of this text is then devoted to a comparison with other concert halls, reflects contemporary critics on art decoration of the Hall, and also judges the Hall in its century long history.

Keywords

Smetana Hall, Municipal House, sculpture, painting, stucco decoration, Karel Špillar, Ladislav Šaloun, concert hall, Bedřich Smetana

Obsah

1. Úvod.....	- 6 -
2. Dobová situace v Praze a představy o Obecním domě	- 7 -
2.1 Koncertní sály v Praze	- 7 -
2.2 Zrod Obecního domu	- 9 -
2.3 Výstavba Obecního domu a formování představy o výzdobě interiérů	- 11 -
2.4 Architektura, styl, ideje a podoba výzdoby Obecního domu	- 12 -
3. Smetanova síň	- 15 -
3.1 Obecná charakteristika a posuny mezi návrhem a realizací.....	- 15 -
3.2 Scéna a varhany, medailon s Bedřichem Smetanou.....	- 16 -
3.3 Čelo sálu a lóže	- 17 -
3.4 Proscénium s Vyšehradem a Slovanským tancem	- 18 -
3.5 Střední část sálu.....	- 23 -
3.5.1 Karel Špillar a jeho malby.....	- 24 -
3.5.2 Sochařská výzdoba.....	- 33 -
3.5.3 Medailony skladatelů	- 35 -
3.6 Vstup do sálu a hlavní balkon	- 36 -
3.7 Vitráže a další sklářské práce, řezbářské a kovodělné řemeslo	- 37 -
3.8 Několik poznámek k osvětlení sálu.....	- 38 -
4. Účin sálu, jeho originalita a analogie s jinými hudebními sály	- 39 -
5. Dobové ohlasy na výzdobu Smetanovy síně.....	- 40 -
6. Pozdější osudy.....	- 43 -
7. Resumé	- 45 -
8. Soupis použité literatury	- 46 -
9. Seznam vyobrazení	- 48 -
10. Obrazová příloha.....	- 52 -

1. Úvod

*„Jmenovitě k velkým koncertům
vhodně upravený sál Smetanův bude
novým důstojným stánkem české hudby
a českého zpěvu, jež tu jistě budou spěti
k novým pokrokům a k nové slávě
českého jména v naší vlasti i v cizině.“¹*

Těmito vzletnými slovy otevřel někdejší pražský starosta před sto lety Obecní dům a tedy i Smetanovu síň a předal tak k užívání doposud největší pražský sál pro provádění koncertů. Pozoruhodnost tohoto sálu daná především jeho velikostí, výzdobou a ikonografií s akcentem na hudbu činí z tohoto sálu v pražském i širším kontextu jistý unikát. V Evropě lze jen stěží hledat koncertní sál, který by měl tak dochovanou výzdobu z doby svého vzniku. Neorenesanční styl, který ovládal architekturu druhé třetiny 19. století v centrální Evropě, byl ideálním propojením antického tvarosloví a jisté střídmosti a funkčnosti v takové míře, jaká vyhovovala potřebám budov se společenským účelem. Také na přelomu 19. a 20. století, době bouřlivých proměn stylu architektury i umění, a zejména pak v době vzniku Obecního domu, bylo postaveno mnoho budov pro účely divadelní, konferenční, ale i koncertní. Hudební sály v Lipsku či například ve Vídni zůstávaly ještě poplatné názoru vycházejícímu z neorenesance. Kupříkladu vídeňský Konzerthaus architektů Fellnera & Helmera, který byl stavěn v letech 1911-1913, se svým stylem ještě hlásí k historismům. Jeho hlavní sál, jehož kapacita je něco přes 1800 míst, svou atmosférou připomíná sál Rudolfiny, jelikož se zde setkáváme s obdobným stylem malby na stopě a užitím mohutných korintských sloupů mezi balkonem a stropem. Vidíme tedy, že koncertní síň v podstatě dobově porovnatelná se Smetanovou síní je svou výzdobou s tradicí svázána mnohem silněji nežli Obecní dům. Stylový vývoj konce 19. a začátku 20. století byl ovšem velmi složitý, nijak přímočarý. O tom svědčí i architektonický styl Obecního domu, jehož jednotlivé součásti se vyznačují různými stylovými modalitami: zejména novobarokem, florální secesí a pozdní geometrizující secesí. Souhrnně vzato však bývá toto dílo označováno za svébytný projev secesního stylu. Pokud jde o Smetanovu síň a její dobové srovnání, zdá se, že v době secese nebylo postaveno mnoho hudebních sálů a pokud ano, bylo na nich specificky secesního

¹ Z projevu starosty Karla Groše při otevření Obecního domu 16. prosince 1911, in: Město a jeho dům, Praha 2002, 9

pramáno. Jak bude později ukázáno, ve Smetanově síni lze svým měřítkem i stavem dochování nalézt vzácnou ukázkou dobového úsilí o dekoraci prostoru a dekorativnosti v úzké vazbě na snahy a potřeby prezentovat všeobecný kulturní statut moderního národa.

Práce bude sledovat Smetanovu síň a její pozici nejprve v konfrontaci s ostatními hudebními sály Prahy, upřesní představu jednotlivých zájmových skupin, které měly vliv na výslednou podobu Smetanovy síně a Obecního domu, následně bude zaměřena na podrobný popis celkové dekorace sálu a na svébytnost jejích jednotlivých uměleckých projevů v dekoraci a jejich pozice v celoživotních dílech jejích autorů. Další část se zaměří na dobové ohlasy na její uměleckou výzdobu v tehdejších umělecko-kritických statích.

2. Dobová situace v Praze a představy o Obecním domě

2.1 Koncertní sály v Praze

Hudební život v Praze se v době před zahájením provozu Smetanovy síně Obecního domu odbyval převážně ve třech koncertních sálech – v Rudolfinu, v budově Plodinové burzy a na Žofině.² Budova Rudolfinu, postavená dle plánů Josefa Schulze a Josefa Zítka z roku 1875, nepřichází ve svém hlavním sále – později přejmenovaném na Dvořákovu síň – s žádnou hudební ikonografií. Rudolfinum jako Dům umělců – propojení hudebního sálu a výstavních prostor – však nese na nárožních rizalitech sochy významných hudebních skladatelů, sochařů, architektů i malířů. Vlastní Dvořákův sál, který byl před Smetanovou síní největším sálem pro provozování koncertů, má na svém stropě neorenesanční malbu, která vytváří vějířovité iluzivní žebrování a jednotlivé díly vyplňují grotesky. Prostor orchestřiště s vestavěnými varhanami kryje fabionový strop. Rám varhan má podobu antického chrámu, píšťaly jsou odděleny sloupy a ve štítu je hlava bohyně Athény.³ Další části sálu nejsou významněji zdobeny. Zahajovací koncert se konal 7. února 1885⁴. Od této doby byl sál užíván pro potřeby koncertů, a to až do dvacátých let, kdy byla budova využívána pro potřeby parlamentu nově vzniklé Československé republiky.

² Petar ZAPLETAL: Hudební život v Obecním domě, in: Obecní dům v Praze, Praha 1997, 122

³ Taťána PETRASOVÁ: čp. 79/I Dům umělců, in: Umělecké památky Prahy – Staré Město, Josefov, Praha 1996, 168

⁴ Ibidem

Sál v budově Plodinové burzy na Senovážném náměstí byl užíván od roku 1894, kdy byla budova, podle návrhu Friedricha Ohmanna (ovšem do jisté míry pozměněna staviteli)⁵, dostavěna. Dvouetážový hlavní sál s jeho neorenesanční výzdobou ve druhém patře, který dnes opět slouží k občasným koncertům, byl během roku 1949 a následujících let devastován, nejdříve úpravami na kanceláře a později, od roku 1955, kdy měla v budově svá studia Čs. televize, byla vnitřní architektura narušena krajní měrou. Rekonstrukce České národní banky, která dnes objekt vlastní, mířila k rehabilitaci původních architektonických hodnot.⁶ Původní neorenesanční strop je do současnosti dochován, stěny včetně pilastrů však kryje travertinový obklad.⁷

Restaurace s hudebním sálem na Žofíně byla taktéž vystavěna v neorenesančním stylu, ovšem poněkud dříve než Plodinová burza, a to v přísnějším, tzv. úředním stylu. Dnešní podoba pochází z roku 1885 a bylo jí docíleno přestavbou původní klasicistní budovy Carla Pollocka. Architektem nové podoby byl Jindřich Fialka. Hlavní hudební sál byl užíván od roku 1836, kdy byla celá budova dostavěna. Pokud vezmeme v úvahu, že Rudolfinum bylo vystavěno až v 80. letech 19. století a Plodinová burza až v letech 90. stejného století, Žofín byl jedním z mála nově architektonizovaných a zdobených míst, kde se po valnou část 19. století provozovala pražská hudební činnost včetně koncertní. Například 5. 11. 1882 zde orchestr Královského zemského českého divadla, dirigovaný Adolfem Čechem, provedl premiéru díla *Má vlast* od B. Smetany.⁸ Zaměříme-li se na výzdobu sálu, zaujmou nás nástropní malby s motivem hudby a tance, které jsou dílem Viktora Olivy a Františka Duchoslava. Další části sálu jsou bohatě zdobeny štukem.

Porovnáme-li všechny tři pražské sály užívané před Smetanovou síní ke koncertům, spojuje je stylově neorenesance. Žofín jako jediný nese určité prvky hudební ikonografie v nástropních malbách, zatímco Dvořákova síň a koncertní sál v Plodinové burze oplývají výzdobou, která se omezuje na pouhou dekoraci. V porovnání se Smetanovou síní působí všechny 3 sály mnohem menším prostorovým dojmem a jejich program výzdoby je na úrovni provinčního města (s výjimkou Rudolfinu, kde plánovaná malířská výzdoba jeho dvorany nebyla realizována).

⁵ Jiří HILMERA: čp. 866/II Plodinová burza, in: *Umělecké památky Prahy - Nové město, Vyšehrad, Vinohrady*, Praha 1998, 484

⁶ *Ibidem*

⁷ *Ibidem* 485

⁸ Taťána PETRASOVÁ: čp. 226/II Restaurace Žofín, in: *Umělecké památky Prahy - Nové město, Vyšehrad, Vinohrady*, Praha 1998, 263

2.2 Zrod Obecního domu

U zrodu myšlenky vybudování reprezentačního domu stála pražská Měšťanská beseda, když v říjnu 1901 požádala pražskou obec o získání nových prostor pro svou činnost. Jako řešení navrhla společnou stavbu „důstojné české reprezentační budovy“, popřípadě příspěvek města na takovou stavbu ve výši až půl milionu korun. Při jednání o rok později, 16. 10. 1902, se pak zástupci města a Měšťanské besedy dohodli, že pražská obec postaví na pozemku v místech nedávno zbořeného Králova dvora v těsném sousedství Prašné brány budovu, v níž si Měšťanská beseda potřebné místnosti pronajme. Beseda po tomto jednání předložila předběžný projekt vypracovaný architektem Osvaldem Polívkou.⁹ Architektonické soutěže, vyhlášené 9. 1. 1903 s termínem odevzdání nabídek do konce března, se mohli podle soutěžních podmínek zúčastnit pouze architekti české národnosti.¹⁰ To u pražského Obecního domu platilo i pro další profese.¹¹ Druhý ročník Architektonického obzoru – časopisu spolku architektů a inženýrů v Království českém – bohatě dokumentuje zaslané návrhy na budoucí podobu Obecního domu. Návrh architekta Al. Dryáka a stavitele Tom. Amena dokumentuje dobové hledání vlastního využití objektu. Z půdorysu lze vyčíst, že návrh vůbec nepočítal s vybudováním hudebního sálu. V centrální části nalézáme pouhou dvoranu bez bližšího určení a využití. Půdorys se zatím jen vzdáleně blíží finálnímu rozvržení dnešního Obecního domu. Návrh architekta Balšánka počítal s velkým slavnostním sálem, který hodlal umístit do předního průčelí.¹² V jeho záměru však opět lze cítit hledání a nejasné snahy o začlenění velkého hudebního sálu. Architekt Jiří Stibral ve svém návrhu zdůrazňuje užití velké dvorany „pro shromáždění lidová, koncerty apod., přístupna je z vestibulu hlavního. Osoby na pódiu zaměstnané mají přístup zvláštní.“¹³ Návrh Josefa Pospíšila počítal s vybudováním zimní zahrady uprostřed reprezentačního domu. Ta měla pojmout až 4500 osob a svým rozvržením tak dával centrální síni celkově největší prostor.

⁹ Jan VICHRA: Stavba Obecního domu v dokumentech Archivu hlavního města Prahy, in: Documenta Pragensia XV, Praha 1997, 255

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Obecně bylo při stavbě Obecního domu velice dbáno na to, aby byly vybírány české firmy. Kupříkladu 24. března 1909 stavební rada Pasovský upozorňuje, že firma Breitfeld a Daněk, od které se odebírají železné součástky pro ústřední topení, v Blansku u Brna germanizuje. Protokol B60/317

¹² Antonín BALŠÁNEK: Soutěžní návrh na reprezentační dům královského hlavního města Prahy, in: Architektonický obzor 2, 1903, 28

¹³ Jiří STIBRAL: Soutěžní návrh na reprezentační dům královského hlavního města Prahy, in: Architektonický obzor 2, 1903, 32

Po několika jednání se městská rada 14. srpna 1903 usnesla zadat práce na realizačním projektu A. Balšánkovi, jehož návrh na fasády byl při vyhodnocování soutěže porotou označen jako nejlepší, a O. Polívkovi, který se sice soutěže neúčastnil, ale svůj návrh na budoucí podobu reprezentačního domu vypracoval již v r. 1902 na objednávku Měšťanské besedy.¹⁴

Osvald Polívka (1859-1931) byl přední český architekt z přelomu století, působící především v Praze. Z jeho nejvýznamnějších děl uveďme kupříkladu Pražskou městskou spořitelnu v Rytířské ulici (1892-94), která vznikla spoluprací s Antonínem Wiehlem. V ulici Na Příkopě postavil neorenesanční Zemskou banku (1894-96). Neobarokní prvky rozvíjí na budově Pražské městské pojišťovny (dnes Ministerstvo obchodu) na Staroměstském náměstí (1899-1901). Po asanaci Josefova projektoval domy v Haštalské ulici. Největší význam mají až jeho stavby ovlivněné modernou: Secesní obchodní dům U Nováků ve Vodičkově ulici (1902-1903), budova pojišťovny Praha na Národní třídě a s ní sousedící Topičův dům (1905-1907). V Obecním domě navrhoval především interiéry.¹⁵

Antonín Balšánek (1865-1921) byl architektem a kreslířem. Stal se profesorem na ČVUT v Praze. V jeho raných projektech jsou zřejmé historizující reminiscence, později se přiklání k secesi. Je autorem budov divadel v Plzni a Pardubicích, Městského muzea v Praze (1899-1902), výzdoby mostu Legií, Městského muzea v Českém Brodě či Vršovické spořitelny v Praze. Od roku 1906 řídí s Polívkou stavbu Obecního domu¹⁶, kde byl autorem zejména architektonické hmoty a exteriérů.

3. února 1905 je pak schválen program pro stavbu a vidíme zde upřesnění rozvržení a finální zpřesnění účelu jednotlivých prostor a sálů. Budova má obsahovat: v přízemí a podzemí místnosti obchodní a restaurační s příslušenstvím. V prvním patře velký sál takových rozměrů, by pojal 1200 osob, a k účelům společenským, tj. divadelním, plesovým a koncertním přizpůsoben a používán býti mohl, při čemž opatřen má býti veškerým příslušenstvím.¹⁷ Dále se hovoří o malých sálech – přednáškový, společenský; potřebě komunikace mezi sály, o nutnosti vybudovat šatny, knihovnu, čítárny, salón, jídelny, výstavní sály, spolkové místnosti, kanceláře, byty pro správce, restaurátéra, vrátného, sluhu atd. Dále se obecně specifikuje nutnost komfortu, snadné obslužnosti, vhodné umístění.¹⁸ Od

¹⁴ VICHRA 1997 (pozn. 9), 256

¹⁵ Václav MIKULE: Smetanova síň, in: Obecní dům hlavního města Prahy, Praha 2001, 404

¹⁶ Ibidem 405

¹⁷ VICHRA 1997 (pozn. 9), 273

¹⁸ Ibidem 274

zrodu myšlenky na vybudování reprezentačního domu do otevření však mělo dojít ještě k mnohým zásadním změnám.

2.3 Výstavba Obecního domu a formování představy o výzdobě interiéru

Průběh stavby a zadávání zakázek jsou dobově zdokumentovány ve Stavebním journalu královského hlavního města Prahy ve složce Stavba Obecního domu u Prašné věže¹⁹. Jednotlivé kapitoly se zabývají pracemi sochařskými i malířskými v exteriéru, zaznamenávají honoráře a spory o uměleckou hodnotu sochařů i malířů, dokumentují výzdobu markýzy a konečně i sochařské práce uvnitř budovy, zadávání zakázky na koncertní varhany a malířskou výzdobu vnitřku, a to umělců A. Muchy, K. Špillara, M. Švabinského, J. Weniga, M. Alše, J. Obrovského, J. Preislera aj. Vlastní výstavba Obecního domu byla zahájena výkopem základů 21. srpna 1905. Od 5. dubna následujícího roku se stavělo obvodové zdivo a v září 1907 se přikročilo k osazování železných konstrukcí. V roce 1908 pokračovala výstavba kamenickými, tesařskými, klempířskými a pokrývačskými pracemi, byla dokončena obě schodiště a fasáda. V následujících letech se práce přesunuly do interiéru, v nichž bylo postupně instalováno technické zařízení a dokončeny štukatérské, sochařské a malířské práce. 10. listopadu 1909 byl městskou radou projednáván program umělecké výzdoby Obecního domu. V pozdějších kapitolách bude uvedeno i to, jaké měli Balšánek a Polívka představy o výzdobě Smetanovy síně. V obecné rovině lze poznamenat, že ikonografie všech prostorů Obecního domu byla pečlivě připravena a že Balšánek a Polívka měli naprosto přesnou představu o tom, co by mělo být námětem celého interiéru Obecního domu – to, co Roman Prahls shrnul do názvu své statě, tedy „Umění, město a národ“²⁰. Hlavní zakázky doporučovali svěřit předním žijícím umělcům, pro středně rozsáhlé zakázky pak vypsát výběrové řízení a pro úlohy menšího významu volit nejschopnější síly mezi mladší generací malířů.²¹ 16. října 1911 byla otevřena kavárna v přízemí, o měsíc později, 16. listopadu bylo uspořádáno neoficiální otevření za účasti představitelů města a konečně 5. ledna 1912, tedy přesně devět let po rozhodnutí městské rady o výstavbě, byl Obecní dům slavnostně zpřístupněn veřejnosti.²² Svou funkční náplní chtěl Obecní dům nepochybně podpořit moderní, Paříží inspirovaný styl velkoměstského života a vytvořit pro něj náležitě důstojné dekorum.

¹⁹ Fond Stavební úřad hl. města Prahy, inv. č. 8, Stavební Journal, Karton č. 3

²⁰ Roman PRAHL: Umění, město a národ v symbolické dekoraci, in: Město a jeho dům, Praha 2002, 97

²¹ VICHRA 1997 (pozn. 9), 282

²² Ibidem, 256

Koncept Chrámu umění, tkvící myšlenkově v tradici historismu 19. století a v Praze navazující na ideu českého Národního divadla, však nedokázal poskytnout jednotící základnu pro stylově rozmanitá díla výtvarného umění, která se v některých výkonech jeví jako adekvátní pojetí Polívkovu a Balšánkovu, ale v jiných už představují modernější hodnotu nežli architektura Obecního domu. Vynikající kvalita uměleckých a uměleckořemeslných děl však přesto dává Balšánkově a Polívkově stavbě charakter prvořadého „Gesamtkunstwerku“ z údobí secesního umění.²³ Pro ilustraci, představu a upřesnění technických parametrů Obecního domu lze uvést tyto údaje: zastavěná plocha měří 4214 m² a obestavěný prostor 139 176 m³. Obec pražská přispěla na výstavbu svého obecního domu částkou 6 083 000,- tehdejší měny, což je pouze o 230 000 méně než věnoval český národ na postavení Národního divadla.²⁴

2.4 Architektura, styl, ideje a podoba výzdoby Obecního domu

Hovoříme-li o Obecním domě jako celku, nemůžeme opominout jednu zásadní souvislost, a to český nacionalismus, který sehrál důležitou roli nejen ve formování idejí výzdoby, ale zejména pak ve výběru dodavatelských firem a oslovených umělců. Od začátku bylo pečlivě dbáno, aby vše bylo české. Měl být ve svém okolí velkolepou protiváhou staršího spolkového domu pražských Němců v ulici Na Příkopě. Obecní dům však tuto roli plnil také v širším kontextu historického města – měl především nahradit „německé“ Rudolfinum pro český koncertní a výstavní život.²⁵

Zaměříme-li se na funkčně-stylovou stránku Obecního domu, lze snad uvažovat, že se jedná o vrchol takzvaného „asanačního stylu“, tedy o kompromis mezi pragmatickými představami o modernizaci a představou o kulturním poměru k hodnotám tradice nebo o symbiózu mezi nimi.²⁶ Obecní dům byl polyfunkční budovou, ale stal se také symbolickou dekorací města. A výtvarné umění i umělecké řemeslo bylo zase jeho dekorem se symbolikou, kterou by podle dobového přesvědčení samotná architektura nebyla s to zprostředkovat.²⁷

²³ Pavel VLČEK: čp. 1090/I Obecní dům, in: Umělecké památky Prahy – Staré Město, Josefov, Praha 1996, 538

²⁴ Stanislav TOBEK: Smetanova síň, in: Koncertní život, s. I., listopad 1966, nepag. – šlo ovšem o prostředky získané přerozdělováním státních dotací udělených zemi a dále hlavnímu městu

²⁵ PRAHL 2002 (pozn. 20), 97

²⁶ Ibidem 98

²⁷ Ibidem

Hledíme-li na exteriér budovy a projdeme-li se interiérem, narazíme na cestě na značnou míru luxusního zpracování všech detailů i velkou sochařskou a malířskou výzdobu. Inspiraci poskytla výstavní architektura Paříže, barokní hra světla, secesní proměnlivost a smysl pro linie, neorenesanční funkčnost, arabská dekorativnost, barevnost lidových krojů, myšlenky z Nového světa, poučení hnutím Arts and Crafts, slovanská prehistorie a jiné.

Reprezentační veřejná budova, zejména s nadměstskými, celonárodními ambicemi, které na sebe pražský Obecní dům vzal, nemá bez náročné umělecké dekorace vlastně smysl.²⁸ Kolem výzdoby domu byla kladena řada otázek, zejména jak koncipovat výzdobu, co lze pokládat za prvořadé umění, jak dospět k nejpříjemnějšímu kompromisu mezi několika tábory, ať už to byla opozice, které kritizovala finanční náročnost celého projektu, neoslovení umělci či duo architektů, kteří museli své ideje prosazovat. Jejich práci neulehčovala ani lobby ze všech stran, jelikož stavba Obecního domu se týkala či mohla týkat prakticky každé majetnější zájmové skupiny obyvatelstva.

Detailnější studie o výzdobě pocházejí nejspíše již z roku 1905, kdy architekti pracovali na plánech budovy a museli uvažovat o ztvárnění fasády. Eklektismus a alegorie na fasádě tíhly v ikonografii k propojení evergreenů, jako byli slavní Češi, lokální charakteristiky, tedy kroje, symboly spojené s královským hlavním městem a jeho vztahem k celému národu. Ideový úvod návrhu výzdoby, který byl předložen architekty roku 1907, ozřejmuje základní myšlenky a ikonografii. „Podkladem výzdoby umělecké mohou býti jen etické a osvětové cíle, jež vedly ku stavbě obecního domu. Že i národní moment musí náležitě vzat býti v úvahu, rozumí se samo sebou. – Proto chceme, aby výzdoba nebyla pouhou dekorací, nýbrž aby měla vážný, myšlenkový podklad.“ Tato úvodní pasáž se může dnešnímu čtenáři zdát dosti enigmatická. Ve skutečnosti se však z ní odvíjí celá další „dialektika“ programu výzdoby Obecního domu, v dobovém českém vnímání plně srozumitelná. Návrh popisuje výzdobu jmenovitým seznamem jednotlivých dekorací, začíná středem fasády průčelí a pokračuje hlavní sochařskou výzdobou vnějšku budovy, již označuje za monumentální.²⁹

Od těchto tezí se tedy už konkrétněji odvíjejí tyto motivy: průčelí dominuje mozaika s alegorií Prahy, doplněná na obvodě citátem z díla Svatopluka Čecha: „ZDAR TOBĚ PRAHO! VZDORUJ ČASU ZLOBĚ JAK ODOLALAS VĚKY BOUŘÍM VŠEM!“ Ve středu nalézáme i dvojici soch *Ponížení* a *Vzkříšení národa*, *Duch dějin*, *Literatura*, *Architektura*, *Sochařství*, *Malířství*, *Drama*, *Hudba*, *Rozsévač*, *Žnečka*, *Strakonický dudák* a

²⁸ Ibidem 99

²⁹ Ibidem 100

Rusalka – to jsou nejvýznamnější sochařské alegorie umístěné na exteriéru budovy. Poněkud drobnější je pak cyklus folklórních medailonů, které lemují budovu po celém obvodu.

Jelikož není předmětem této práce zkoumat podrobněji exteriér, zaměříme se nyní na interiér budovy. Nabízí se přímé srovnání se starší ideou použitou při výzdobě Národního divadla. Je nutno říci, že ambicióznosti této vize bylo učiněno zadost, neboť interiér Obecního domu v bohatosti výzdoby a zdůraznění národních schopností a charakteru Národní divadlo převyšuje, přinejmenším kvantitativně. Ve zkratce tedy shrňme signifikantní náměty, které měly být dle návrhů dua architektů užity v interiéru: *Minulost, přítomnost a budoucnost Slovanstva, Národní odumírání a vzkříšení*, naše mýty, *Položení základního kamene Národního divadla, Slovanský sjezd, Svatováclavská mše, Volba prvního českého starosty nebo volba Ústřední matice školské, Zahájení Slovanského sjezdu roku 1848*, tři druhy národní písně – lidová, bojovná a nábožná, *Vladislav Jagellonský klade základní kámen Pražské věže, Vjezd krále Vladislava do Králova dvora, Jiří z Poděbrad, an vysílá svého syna, aby vysvobodil císaře Bedřicha ze zajetí Vídeňanů, Pohledy na Královský hrad, Král Jiří a legát Frantín, Rokycana před Žižkou*, výjevy ze života venkovského lidu – českého i moravského, žnečka a gajdoš, posvícení, veselé postavy z bájí a národního života. Z tohoto výčtu je tedy patrné, že existují jasné analogie mezi náměty na exteriéru a v interiéru budovy, a to zejména u opakování *Umírání a Vzkříšení národa* či u postav ze selského života. Poetizující a muzikální linie³⁰, se kterou se setkáváme u výzdoby jak Národního divadla, tak u výzdoby Obecního domu, v sobě nese pro dobu vzniku reprezentačního domu určitý anachronismus, jelikož neakcentuje modernistický symbolismus, ale tkví svou genezí ještě v 19. století. To samé platí i o užití monumentálnosti historické malby. U zmíněného výčtu dekorací, který měl být v interiéru proveden, došlo s největší pravděpodobností kvůli finanční náročnosti k přehodnocení některých momentů. Zejména bylo užito poněkud více sochařské výzdoby, která měla vyvážit navrhovanou malířskou výzdobu.

Počet umělců, kteří na zmíněných dílech pracovali, je něco přes třicet. Obecní dům měl ambice být jakousi dobovou výkladní skříní či galerií své doby. Postavíme-li vedle sebe počet umělců, počet vytvořených děl a časový úsek, za který vznikly, zjistíme, že tato ambice rozhodně byla naplněna. Aleš, Kafka, Mařatka, Mucha, Myslbek, Novák, Obrovský, Preisler, Šaloun, Špillar, Štrunc, Švabinský, Uprka, Vosmík či Ženíšek, to jsou umělci, kterým v Obecním domě byla dána příležitost. Zaměříme-li se na ty, kteří byli dobově významní, ale k umělecké výzdobě nepřispěli, nalézáme namátkou tato jména: Hynais, Schikaneder, Slavíček či Štursa.

³⁰ Ibidem 107

Generace, která rozhodovala o výzdobě Obecního domu, byla spjatá ještě s pozdním 19. stoletím, a tak se nelze divit, že se zde setkáváme se silným národním patosem v propojení s utopickou ideou spojeného Slovanstva pod patronátem zlaté Prahy. Výzdoba není kompletní, pokud zmíníme jen názvy významných děl. Je třeba dodat, že umělecké řemeslo, štuky, zpracování detailů, podlahové krytiny, osvětlení a další práce podstatnou měrou dotvářejí atmosféru všech prostor a jednotlivá díla bez nich nedávají smysl. Právě tato řemeslná díla nesou silný leitmotiv: inspiraci folklórem, lidovým ornamentem, použitým z vlasteneckých podnětů právě pro ozvláštňení české secese, která je právě tímto odlišná od jiné svou neobvyklou veselostí, hravostí, barevnou pestrostí a hlavně neotřelostí.³¹

3. Smetanova síň

3.1 Obecná charakteristika a posuny mezi návrhem a realizací

Tento koncertní sál z formálního hlediska rafinovaně vyplňuje centrální prostor dispozice Obecního domu, výškově probíhající od prvního patra po konstrukci půdy a zabíhající v balkonové části nad vstupní foyer.³² Smetanova síň, dílo převážně A. Balšánka, je jako prostor v podstatě secesní díky příznačně laděným křivkám kleneb a organickému charakteru prostorových přechodů a způsobu zakomponování umělecké výzdoby. Prostor Smetanovy síně se vyznačuje zvláštním skládáním a pyramidálním vršením prostorových motivů, jehož výsledkem je jakási těžko zachytitelná prázdnota, vrcholí prosvětlenou ústřední kupolí. Evokativní působení prostorové skladby zahrnuje i vědomý odkaz k chrámu Hagia Sofia v Istanbulu³³ nebo jako vnitřek nějaké rozměrné vesmírné lodi. Smetanova síň je bezesporu hodnotná nejen svou výzdobou a akustikou, ale i odvážnou dobovou konstrukcí, která směle využívala tehdejších možností ocelových nýtovaných konstrukcí k zaklenutí rozměrného prostoru. Celkově tak působí i po řadě let velmi moderně a příjemně koresponduje s ušlechtilostí klasické hudby, již evokují i rozměrné varhany v popředí a spoluvytvářejí nadčasový dojem tajuplného chrámu.³⁴ Sál je dlouhý 31 metrů a široký 18 metrů.³⁵ Celková plocha Smetanovy síně je 894 m². Současná kapacita sálu je 1149 míst k sezení. Součástí

³¹ Věra MULLEROVÁ: Umělecké řemeslo v Obecním domě, in: Obecní dům v Praze, Praha 1997, 87

³² MIKULE 2001 (pozn. 15), 284

³³ Rudolf POŠVA: Architektura Obecního domu, in: Obecní dům v Praze, Praha 1997, 25

³⁴ MIKULE 2001 (pozn. 15), 284

³⁵ Kateřina JÍŠOVÁ: Hudba v Obecním domě, in: Město a jeho dům, Praha 2002, 267

původního vybavení jsou zrcadla, barevné vitráže ve stropě a secesní textilie, křesla byla osazena při poslední rekonstrukci, byla vyrobena v Itálii jako volné repliky křesel původních. Porovnáme-li původní návrhy na výzdobu Smetanovy síně s výslednou podobou, nelze než konstatovat, že došlo k zásadním posunům nejen v tom, jací umělci byli vybráni, ale zejména pak v ikonografii maleb. Jak již bylo zmíněno, 10. listopadu 1909 byl projednáván materiál architektů Obecního domu, kteří předkládali ke schválení umělecký program interiérů. Nalezneme v něm i představy o výzdobě Smetanovy síně, které, jak později ještě uvidíme, byly předělány podle idejí jednotlivých umělců. Duo architektů pro Smetanovu síň navrhuje toto: 1) Čtyři nástěnné vlysy ve velkých exédrách nad normálními ložemi, každý v rozvinutí délky 4,05 m, výšky 2,10 m. 2) Čtyři cvikle na pendantivech střední kupole stropu. Obě malby ad 1 a 2 mají znázorňovat cyklickou tvorbu našeho nejnárodnějšího mistra B. Smetany: cyklus symfonických básní „*Má vlast*“. 3) Opona znázorní vítězství české hudby v cizině a provedena bude na plátně napjatém na rámu. Provedení budiž opatřeno ihned a sice přímou objednávkou a to: a) Vlysy ad 1 jako společná práce Alše a prof. Fr. Ženíška. b) Cvikle ad 2 u prof. Hynaise. c) Opona ad 3 u prof. Ženíška.³⁶

Jak však ukazuje výsledná podoba Smetanovy síně, nebylo přikročeno k realizaci opony, práce na výzdobě nebyla svěřena zmíněným umělcům, ale všechny práce na malířské části Karlu Špillarovi, žáku prof. Ženíška, který pozměnil tématickou náplň. Jak hovoří zpráva z 26. ledna 1910 v záležitosti malířské výzdoby v obecním domě u Prašné brány, Ženíšek, Aleš i Hynais svou účast na výzdobě Smetanovy síně odřekli.³⁷ Sochařská výzdoba byla svěřena Ladislavu Šalounovi, který v jedné své soše u paty proscénia zhmotnil Balšánkovu a Polívkovu představu o tom, že ve Smetanově síni by neměla chybět aluze na cyklus *Má vlast* – provedl sochu, která nese název *Vyšehrad*.

3.2 Scéna a varhany, medailon s Bedřichem Smetanou

Prostor jeviště je dvoudílný, s pódiem vyvýšeným 80 cm nad podlahu sálu a s obloukovým závěrem varhanní kruchty, dřevěnými stupni pro sbor a proporčně zajímavým mosazným zábradlím. Píšťaly varhan, jsou spojeny pásem zlacených medailonů s hudebními emblémy a uprostřed s rozměrným medailonem Bedřicha Smetany od Františka Hergesela, který provedl

³⁶ VICHRA 1997 (pozn. 9), 279

³⁷ Fond Magistrát hl. m. Prahy I., odd. B, sign. B 60/317-46/3, kart. 1800 – Malířská výzdoba v Obecním domě Č. j. 7332 fer. I. A.

návrh za částku 850 k. Odlití medailonu bylo svěřeno Frantovi Anýžovi za honorář 480 k.³⁸ Anýž dále provedl i ozdobné osvětlení varhan. Na portálu před varhanami je zavěšena opona ze sukna okrové barvy. Přední část orchestry je vymezena dřevěných parapetem na vysokém dubovém táflování, které lemuje podium. Toto deštění je vytvořeno z panelů členěných kazetami, jež jsou lemované řezanými pásky, a má zapuštěná kruhová světla. Truhlářské práce jsou dílem Jana Navrátila. Boční stěny pódia mají nad deštěním, v úrovni prvního balkonu, žaluziemi zakryté trojdílné empory pro pěvecké sbory, s balustrádou v parapetu a se supraportou s putti a festony pod horním obloukovým oknem.³⁹ Varhany mají 4 manuály a 89 rejstříků. Rada, která měla na dohled výstavbu Obecního domu, si najala uznávaného odborníka na varhany profesora Steckera. 3. června 1909 podává profesor Stecker městské radě obsáhlou zprávu o zadání varhan v Obecním domě. Zmiňuje nejkvalifikovanější firmy, které doporučuje, a to firmu K. Voith z Durlachu v Německu, firmu S. Petr a pak firmu Bratří Paštíků. 24. června stejného roku jsou otevřeny obálky s návrhy jednotlivých firem a jsou vznášeny připomínky jak odborníkem, tak městskou radou, která nechtěla zakázku zadat sice umělecky schopné, ale německé firmě K. Voitha. 20. července 1909 byla zakázka na varhany svěřena firmě Jana Tučka, továrníka varhan Kutná Hora, i když byl zmíněn odborníkem najatým městem až na posledním místě. Jan Tuček se zavázal, že zhotoví a postaví elektropneumatické varhany o 70-ti znějících hlasech se strojem provedeným v pneumatické soustavě Berkerově a s elektrickým převodem za honorář 42 730 K. Podmínkou bylo, že se bude řídit pokyny dožádaného znalce profesora Steckera. Dále pak zejména v případě, kdyby elektrické zařízení nefungovalo zcela bezvadně, bude povinen na vlastní náklady opatřit si jiné firmy v oboru osvědčené, které by elektrické zařízení stroje uvedly v přesný chod. Dále byl stanoven termín pro dokončení zakázky, a to na 28. září 1910, avšak později byl na žádost továrníka přesunut na 1. dubna 1911.

3.3 Čelo sálu a lóže

Čelo sálu tvoří portál, který odděluje jeviště a je lemovaný obloučkovou zlacenou dekorací. V patce stlačeného obloku jsou vsazeny kartuše se znaky Prahy, zdobené secesní dekorací z listů. Vrchol portálu akcentuje kompozice s kartuší a sedící ženskou figurou s dvojicí putti. Po stranách pódia jsou umístěny dvě velké alegorizující plastiky: „*Slovanské tance*“ a

³⁸ Ibidem 83

³⁹ Ibidem

„Vyšehrad“ od Ladislava Šalouna.⁴⁰ Sochy budou popsány v následující kapitole. Následuje zaklenutí stlačenou valenou klenbou s barevnými vitrážemi, které je vloženo mezi portál jeviště a hlavním pilířem sálu. Vedle soch znázorňující hudební alegorie se nacházejí vstupy do sálu, které vedou do prvního patra. Nad nimi se nacházejí hlavní lóže v úrovni prvního pořadí balkonu – královská a primátorská, které jsou zdůrazněny segmentově vyklenutými parapety balkonů a nad nimi archivoltou arkád, vytaženou do stříšky dekorativně pojednanou štukovou výzdobou. Textilní závěsy lóží s třásněmi, plaketami a šťapci jsou ze sukna okrové barvy. K nim patří i z parapetů spuštěné lambrekýny s aplikací znaku města Prahy, doplněné výšivkou a třásněmi. Lóže druhého pořadí jsou zapuštěny v otvoru arkády přecházející lunetou do stropní klenby. Arkádu vyplňuje textilní závěs⁴¹, který je obdobný tomu z lóže. V souvislosti s reprezentativním posláním sálu zmiňme i jednu zajímavost: královská lóže je – na rozdíl od zavedeného světového bontonu – umístěna na levé straně hlediště. Vychází to z tradice sálu, který byl utvářen před vznikem samostatné republiky, a nejčestnější místo, tedy pravá strana sálu, bylo určeno pro lóži pražského primátora. Praha byla tehdy pouze velkým provinčním městem Rakouska-Uherska, ale Obecní dům vznikl jako stavba pražské radnice.⁴²

3.4 Proscénium s Vyšehradem a Slovanským tancem

Proscénium je z prostorového hlediska místo, které hned po jevišti nejvíce poutá pozornost diváka. Je tedy logické, že při patách proscénia byla umístěna stěžejní díla sochařské výzdoby. Do rozpočtu Obecního domu bylo za tímto účelem přijata položka 9600 K. Jedná se o dvě monumentální sochy, které jsou zhmotnělou alegorií hudebního odkazu dvou stěžejních skladatelů 19. století v Čechách – Antonína Dvořáka a Bedřicha Smetany. 7. září 1909 bylo městskou radou rozhodnuto, aby vypracování skici pro tyto alegorie bylo svěřeno sochařům Ladislavu Šalounovi, B. Kafkovi a Emilu Helmenovi. Sochaři měli za úkol dvě plastické skici předat do dvou měsíců a na základě skic měl být vybrán vítěz, který obě sochy provede za celkový honorář 8000 K. 4. prosince 1909 byly ve stavbě ve výstavním sále vystaveny dodané modely návrhů alegorií. 20. prosince 1909 městská rada rozhodla o zadání zakázky Ladislavu Šalounovi. Šaloun obdržel slíbenou částku a honorář za skici 500 K. Za materiál byl zvolen anglický cement. S tím však v průběhu práce Šaloun nebyl spokojen, a

⁴⁰ MIKULE 2001 (pozn. 15), 284

⁴¹ Ibidem

⁴² Ibidem 286

tak 20. března 1911 bylo schváleno, aby nebyly sochy odlity a pak usazeny, nýbrž aby byla použita technika nanášení na místě al prima stucco s výhodou, že se tím náklad nijak nezvýší. 30. června byla dodělána pravá socha, tedy *Vyšehrad* (někdy označováno jako *Hudba*) a 20. července 1911 jsou obě skupiny u proscénia dokončeny. Jiří Mašín datuje počátky obou kompozic do roku 1907⁴³, což může souviset s tím, že Šaloun nechtěl být zakázkou zaskočen. Hudební motivy se v Šalounově díle neobjevují příliš často, spíše téma až na výjimky zpracovává v drobnějších dílech. Lze vzpomenout například sádrovou *Zborcenou harfu*, datovanou po roce 1900, kde se objevuje dvojice uvažujících postav, držících se za polorozpadlou harfu či bronzovou plaketu *Dudáka*, o níž bude pojednáno později. Významnějším dílem je *Souzvuk*, které je prakticky ideálním symbolem hudebníka, nahého hráče na dudy. Umění je umělci světem, tlukotem srdce, vším!⁴⁴ – takový je výraz stojícího dudáka, který něžně tiskne svůj milovaný nástroj k prsům a se zavřenýma očima sní.

Šalounovo dílo se opírá o jeho vlastní teoretickou práci. Sochařství mu bylo „uměním prostoru, čistého tvaru (formy)“, v němž se uplatňuje oproti malířství hloubka jako skutečný rozměr, ale umělec v ní nenapodobuje rozměry, ale poměry vzoru „abychom vyvolali vzpomínku, představu předmětu“. Obraz nemá se svým vzorem společného nic než dojem, který působí na sítnici oka a sochařství, ač je vlastně svým trojrozměrným tvarem bližší přírodnímu vzoru, je při tom na něm méně závislé než malba, podržuje si totiž vlastnosti skutečné věci v prostoru, která žije i svou látkou, materiálem. „Jestliže tyto Šalounovy názory shrneme, zdá se, že sochařství mělo pro něho zvláštní přitažlivost svou vyostřenou možností zhmotnit, uskutečnit představu, „ztělesnit cit“, a dát tak představě až jakousi magickou existenci. V tom lze hledat u něho naturalismus, ačkoliv ten jinak zcela stojí ve službách úsilí v podstatě symbolickém.“⁴⁵ Tyto postřehy prorůstají Šalounovou teoretickou prací, která je cenná právě v tom ohledu, že se zrcadlí v jeho díle a navzájem si jsou analogické.

Pohledme nyní ve zkratce na život Ladislava Šalouna. Narodil se v Praze 1. srpna 1870, jeho učitelé byli prof. Tomáš Seidana a významnější Bohuslav Schnirch. Vedle neomezeného inspiračního zdroje, jakým byla Praha, na Šalouna působilo umění proslulého sochaře Myslbeka, vzácného, silného umělce, slučujícího v podivuhodnou jednotu slovanskou měkkost a něhu s přísnou, téměř robustní monumentalitou.⁴⁶ Dále to bylo dílo francouzských

⁴³ Jiří MAŠÍN: Umělecká díla Obecního domu v Praze, Praha 1948, 18

⁴⁴ Lev UHLÍŘ: Ladislav Šaloun a jeho dílo, Praha 1930, 24

⁴⁵ Petr WITTLICH: Sochařství české secese, Praha 2000, 221

⁴⁶ UHLÍŘ: 1930 (pozn. 44), 9

sochařů v čele s Rodinem a konečně dílo Michelangela.⁴⁷ První větší zakázkou jsou tympanony pro Městské muzeum v Praze, které provedl roku 1897. Na konci 19. století pracuje na skupinách *Opera* a *Drama* pro Městské divadlo v Plzni. Před realizací soch ve Smetanově síni pracoval Šaloun na dvou velkých, kamenných dekorativních skupinách na hlavním rizalitu Obecního domu. Sochy ve Smetanově síni spadají do Šalounova období, ve kterém pracoval kupříkladu na *Husově pomníku* (1905-1915) na Staroměstském náměstí v Praze. Jistou analogii lze spatřit mezi vertikální složkou kompozice – ztepilou postavou Husa – a postavou věštky u kompozice *Vyšehrad*. Roku 1909 Šaloun odlévá bronzovou sochu *Vášně – Salambo a Mathó*, jejíž kompozice a ohyby těl mají analogie v postavách tančícího páru ve *Slovanském tanci*. Patří k asociačnímu mistrovství scénografů výzdoby Obecního domu a jmenovitě Smetanovy síně, že *Vyšehrad* a *Slovanské tance* po stranách proscénia zastupují přímé podobizny Smetany a Dvořáka, s jejichž bustami se na tomto místě původně počítalo.⁴⁸

Slovanský tanec zdobí levou část proscénia, *Vyšehrad* pak logicky pravou. Námět sochy zastupující Antonína Dvořáka je velice dobře čitelný. Název *Slovanský tanec* je jasnou analogií k Dvořákovým opusům 46 a 72, což jsou 2 řady skladeb po osmi kusech pojmenované Slované tance. Z hlediska pohledovosti lze účinnou sochu vnímat po obvodu výseče kruhu svírající devadesát stupňů, tj. od paty protější části proscénia po levý roh při vstupu do Smetanovy síně. Ve srovnání s *Vyšehradem* působí dílo mnohem dynamičtěji. Centrem celé organické kompozice prostupuje tanečnice a její sukně, která se nadouvá nad jejím dozadu prohnutým tělem, které svírá tanečník mezi svým bokem a pravicí. Dolní polovina tanečnickova těla je zcela potlačena sukní jeho partnerky, horní polovina korunuje celou scénu mladíkovým pohledem na poprsí tanečnice, která gestem levé ruky tvoří polooblouk kolem mladíkovy hlavy. Erotičnost tance akcentuje padající ramínko tanečnice a zvýraznění jejích prsů, které přitahují pozornost více také pro to, že z prvních řad pravé části sálu se zdá, že se jich mladík dotýká svým nosem. Zajímavým momentem sochy je propojení dolní části šatů tanečnice a tanečnickovy košile, které jako by tvoří jeden celek. Tím, že není socha polychromovaná a nese pouze neutrální béžovou barvu na celém svém povrchu, nelze z odstupu rozlišit rozdílnost mezi tvarováním drapérie nadouvající se sukně a volnou mladíkovou košilí. Z jistého úhlu pohledu je tento fakt značně matoucí, neboť sukně pak působí, jako by do ní byl oblečen sám mladík. Na jednu stranu se tedy při pozorování z levého rohu Smetanovy síně otvírá pohled na imaginární postavu se sukní a košilí k nám

⁴⁷ Ibidem

⁴⁸ PRAHL 2002 (pozn. 20), 108

otočenou zády, na druhou stranu to však poukazuje na Šalounovo mistrovství v organickém komponování hmot a propojení mužského a ženského elementu v ústředním motivu díla takovým způsobem, že muž, žena, tanec, erotičnost a zejména celá jejich vzájemná organická propojenost vyzařuje ne majestátností, ale spíše lehce naturalistickou elegancí. Ta je ještě umocněna povlávajícím shlukem vlasů tanečnice, jejíž tvář, účes a velká víčka evokují typické secesní štukované ženské maskarony, které lze mimochodem spatřit jako ozdoby sloupů na hlavním balkónu.

Hudbu v kompozici sochy zastupuje shrbená postava klečící pod obloukem prohnutého těla tanečnice. Postarší postava, ztrácející pohlavní určitost, hraje na dudy s dmýchacím měchem. Ten je očím pozorovatele skryt, ovšem jsou vidět obě píšťaly. Vedle hlavy dudáka vykukují dva kozí rohy, které korunují námi nepozorovaný měch. Hudebník je pak skryt pod kabátem přehozeným přes sebe. Ruce spočívají na těle píšťaly a jeho pohled směřuje přes zápěstí dolů na list na jeho stehně. Stejněho stehna se nad kolenem dotýká jedna z píšťal. Téma *Dudáka* rozvíjí Šaloun i poněkud později, přesněji řečeno v roce 1913, kdy vytváří bronzovou plaketu⁴⁹ s postavou hudebníka, který se některými znaky⁵⁰ velice blíží dudákovi v kompozici *Slovanské tance*. Přibližně ve střední části stehna se nám odhaluje počátek festonu, který svou bohatostí listů volně splývá po soklu sochy, aby se obloukem vrátil vedle hráčova pravého kolene. Provazec festonu utváří shluk květů a svazky listů, které znovu vyrůstají do levé části soklu v mnohem větší bohatosti právě z místa, do kterého se po vykroužení jednoho oblouku navrátily. Jejich konečným cílem je ručka dítěte či putti, který ve své nahotě postává v levém rohu soklu a feston si přehazuje přes ramena jako boa. V tomto kontextu lze postavu malého dítěte chápat i jako protipól starého hudebníka. Putti svým pohledem sleduje, kterak se z jeho ramenou rozvíjí květ, kdežto na hudebníkově stehně spočívají buď malé svazky lístků či velký plochý list. V těchto malých detailech jako by Šaloun poukazoval na vegetativnost stárí (listí) a produktivnost mládí (květ). Na dolní části soklu spočívají tři kruhové věnce, jeden visí volně v ose tanečnickova hlava-dudákového kolene na jakémsi látkovém pruhu; druhé dva jsou vedle sebe zavěšeny na festonu v levé části soklu. Celková koncepce sochy působí dynamicky, je plná přírodních motivů a naturalistických gest, propojuje proti sobě stojící elementy, jako je mládí-stárí a žena-muž, hmotově působí velice vzdušně a odlehčeně a vyzařuje milostným vzplanutím. A to právě její název *Slovanský tanec* naplňuje, neboť tanec je předstupněm posledně jmenovaného.

⁴⁹ WITTLICH 2000 (pozn. 45), 249

⁵⁰ Zejména zobrazením, které je soustředěno na pohled z profilu, dále pak použitím kozích rohů na vrcholu měchů a použití prakticky stejného druhu dud.

Protější socha *Vyšehrad* zhmotňuje první programní větu z cyklu Bedřicha Smetany Má vlast. Stejně jako *Slovanské tance* patří Má vlast k notoricky známým, přímo národně symbolickým hudebním kompozicím. Je tedy logické, že se staly předmětem sochařského ztvárnění v Šalounových monumentech. Účinek sochařského díla je analogický ke Smetanově *Vyšehradu*. Je jím majestátnost a monumentalita. Při prvním pohledu na sochu nás zaujme vizionářské gesto a pohled napřímené postavy, která levicí, jakoby za svým pláštěm, hraje na dlouhé napnuté struny. Úvod Smetanova *Vyšehradu* zahajuje sólo harfy s velice ztepilou melodií. Sám komponista ke skladbě dodává: „Harfy věstců začnou; zpěv věstců o dějích na Vyšehradě o slávě, lesku, turnajích, bojích až konečně úpadku a zříceninách. Skladba končí v elegickém tónu.“⁵¹ Šaloun tedy opět s genialitou promítá nezachytitelné tóny hudební do monumentální sochy. Setkáváme se tu s pyramidální kompozicí, která je záměrně narušena zdviženou rukou majestátní postavy středního věku s plnovousem, vlasy po krk a mohutně působícím pláštěm, jehož záhyby jsou vesměs vertikálního směru a vedou náš zrak ke středu kompozice, kde spatříme věstcovu hlavu, jak hledí směrem za napřaženou paží do dále, jakoby na sochu *Slovanské tance*. Jeho mužná tvář, hluboko posazené oči, zkroucené obočí, výraznější nos a lehce spadlé koutky úst vyvolávají dojem, že muž je bardem či věstcem, který je alegorií velikosti dějin Vyšehradu. Postavu lze ztotožnit s bájným Lumírem, který rozezvučuje struny harfy, aby vyprávěl báj o vlasti⁵². Jeho tunika se jako by větrem směrem od *Slovanských tanců* nadouvá a zakrývá část obrovské harfy ve tvaru L se čtyřmi strunami. Harfa je z valné části ve stínu věstcova těla, pouze oba konce, ze kterých vycházejí struny, můžeme popsat jako jednoduše dekorativní. Jednoduché vlnité pásové ornamenty v horní části nástroje doplouvají do provazce listů a květů, se kterým jsme se již setkali u *Slovanských tanců*. Provazec u *Vyšehradu* částečně zakrývá hořejšek harfy a po její zadní stěně se vine až k její viditelné dolní části, kde se částečně ztrácí pod tunikou věstce a částečně pokračuje v dekorativním působení po obvodu viditelné části soklu v částečné analogii ke *Slovanským tancům*. Na jejím konci je pak zadržen rukou uvadající postavy, která má opět analogii ve *Slovanských tancích*, konkrétně v postavě dudáka. Uvadající postava, jakási alegorie konečného úpadku Vyšehradu, jak o ní ve zmíněné citaci hovoří Smetana, poklekává pravou nohou a dotýká se kolenem soklu, pravé koleno poněkud zdvižené, kontakt se soklem je proveden chodidlem. Nejdůležitějším gestem je klesající hlava podepřená paží, kterou se postava opírá o přizdvižené levé koleno. Kontrastní působení obou postav v celé kompozici je dalším důmyslným projevem Šalounova génia. Bez

⁵¹ Pavel BĚLINA: České země v evropských dějinách III, Praha 2006, 249

⁵² MAŠÍN 1948 (pozn. 43), 18

majestátního věštce by upadající postava nepůsobila tak skleslým dojmem. Zároveň analogie s dudákem na „vedlejší“ soše, pohled věštce a jeho náprah pravou rukou vytváří mezi sochami proscénia komunikaci. Celou kompozici na vrcholu uzavírá trojice orlů sedících na horním konci ramene harfy. Každý z těchto tří orlů připomíná svou vertikality samotného věštce. Zároveň dotvářejí účín sochy, kterou lze vnímat opět po výseči kruhu o 90°. Hledí totiž do pravého rohu sálu při vchodu, kdežto věstec do levého při proscéniu. Orel byl znamením božské i lidské moci a vlády. Podle Aristotela (*De animalibus*) vzlétá orel ze všech ptáků nejvýše a jako jediný z opeřenců je podobný bohům. V návaznosti na Dia se orel stává atributem a později také heraldickým znamením vládců.⁵³ Vezmeme-li v úvahu tento ikonografický výklad, jeví se trojice orlů několikanásobným zdůrazněním Vyšehradu jako prastarého sídla českých vládců, nacházíme zde vyzdvižení geografického umístění Vyšehradu vysoko nad Vltavou a okolní krajinou a v neposlední řadě mohou orli jako nositelé orlího zraku tvořit symbol věštce či barda, který hledí buď daleko do budoucnosti či zpívá o hluboké minulosti.

3.5 Střední část sálu

Střední část sálu je vytvarována sférickou plackou, s kruhovou světlíkovou kupolí na pendantivech nesených mohutnými pilíři. Centrální kupole, zasklená barevnou vitráží, je po obvodu lemována pásem velmi dekorativních mříží a pásy světél. Strop je členěný stlačenými portály se světelnými šňůrami, složenými z jednotlivých svítidel s půlkruhovými čirými broušenými skly, jež zrcadlí světelné odrazy do svého okolí, jako by to byly šňůry perlového náhrdelníku na oděvu dámy.⁵⁴ Obě exedry bočních stěn sálu jsou vymezeny mohutnými pilíři s kruhovým sloupem a na jejich římse v patě klenby jsou osazeny dekorativní mužské a ženské plastiky. Výškově obsahují tři etáže lóží. Sokl lóží v přízemí sálu tvoří dřevěný kazetový pás s větracími mřížkami, který obíhá i čelo pódia. Postranní balkony lóží prvního pořadí jsou posazeny na pilířky přízemí a jejich tvar je konvexně vypjatý nad lóžemi v přízemí. V návaznosti na pilíře jsou nesené putti s drapériemi. V dolní části postranních lóží probíhá dekorativní pás mříží a kazet s konzolovými světly a ověsky. V dekorativních čelech parapetů lóží a na parapetu balkonu jsou osazeny medailony s portréty českých hudebních skladatelů.⁵⁵ O nich bude pojednáno později. Výše nad lóžemi nesou dvě ženské

⁵³ Jan ROYT/Hana ŠEDINOVÁ: *Slovník symbolů*, Praha 1998, 128

⁵⁴ MIKULE 2001 (pozn.15), 284

⁵⁵ *Ibidem* 286

figury s vlající drapérií postranní balkony, vedle nichž pak nacházíme nástěnné obrazy Karla Špillara, který zpracoval i lunetová pole výše a taktéž pole na pendantivech. Stěny lóží a balkonu pokrývá papírová tapeta s drobným vzorem ve zlaté barvě.⁵⁶

3.5.1 Karel Špillar a jeho malby

Karel Špillar je autorem největších děl v kontextu Obecního domu. Nejenže vyhrál jedinou vypsanou soutěž v rámci zadávání výzdoby v Obecním domě, a to na mozaiku do niky ve vstupním rizalitu⁵⁷, ale zároveň provedl všech dvanáct maleb v centrální části Smetanovy síně. Jedná se o tři sady maleb po čtyřech. Na stěnách vedle balkonů ve střední části sálu lze pohlédnout na čtyři rozměrné malby obdélného formátu s mírným zakulacením od paty pendantivu, a to buď na levé, nebo pravé straně. Jejich názvy – *Hudba*, *Tanec*, *Poezie*, *Drama* (jmenováno po směru hodinových ručiček od 1. malby napravo od proscénia) jsou prostými názvy vcelku dekorativních maleb. Jsou provedeny v plochách o rozměrech 540 x 435 cm. Složitější situace je s úseky klenby nad ústředním prostorem – čtyřmi malbami na pendantivech (390 x 285 cm) a nejsložitější pak se stejným počtem maleb v polích ve tvaru protáhlých lunet (1210 x 280 cm). Podívejme se nejprve, za jakých okolností byla zakázka na ztvárnění maleb zadána. Dle zápisů ze schůzí rady pro stavbu Obecního domu bylo 7. ledna 1909 jednáno o malířské výzdobě Smetanovy síně s Františkem Urbanem. Ten navrhl, že by za honorář 50 000 k provedl výzdobu, a to do konce roku 1910. Pokud by byla vypsána soutěž, tak by se jí Urban účastnit nechtěl. 16. ledna 1910 píše Antonín Balšánek městské radě v záležitosti zadání umělecké výzdoby. Mezi členy stavebního dozoru došlo ke sporu, zda má být veškerá malířská výzdoba řešena formou veřejné soutěže, nebo aby byl okruh malířů, kteří byly doporučení, rozšířen i o malíře ze spolku Mánes, kteří se cítili při zadávání zakázek upozaděni.⁵⁸ Dále se tu setkáváme s doporučením, aby František Urban provedl čtyři stropní pole a čtyři pendantivy, o čtyřech velkých malbách se nehovoří. Dále Balšánek konstatuje, že dle jeho zpráv není možné provést výzdobu Smetanovy síně jako jednotný

⁵⁶ Ibidem

⁵⁷ V podmínkách soutěže bylo řečeno, že malíři mají předložit „alegorii vyjadřující důstojně a jasně účel nové budovy“. Špillar přichází s mozaikou Apotheóza Prahy, ve které dominuje centrální ženská postava na trůně, obklopená z pravé strany skupinou dvou žen a houslisty. Motiv houslisty se dále opakuje i ve Smetanově sině na obraze *Hudba*, kde však houslistu doprovází dvojnásobný počet žen. Nalevo od trůnu lze spatřit siluetu nedostavěné katedrály sv. Víta a rytíře, na kterého hledí k divákovi zadem obrácené postavy, které tak celé kompozici dávají prostorovou hloubku.

⁵⁸ Fond Magistrát hl. m. Prahy I., odd. B, sign. B 60/317-46/3, kart. 1800 – Malířská výzdoba v Obecním domě

celek současně, a to do otevření. 21. ledna 1910 rada s konečnou platností rozhoduje o tom, že nebude vybrán návrh Františka Urbana, ale Karla Špillara, a to poměrem hlasů 4 ku 2. Hlediskem se stala zřejmě cena, jelikož Špillar nabídl o 12 000 K levnější projekt – tedy za 38 000 K. Dodatečně mu bylo k částce ještě vyplaceno 2 000 K za komplikace, které vznikly kvůli nevhodně dodaným podkladům k tomu, jaké jsou velikosti polí určených k výmalbě. Malby měly být provedeny do konce března 1911. 26. února se Špillar zavazuje provést figurální výzdobu technikou al tempera, dodat skici v měřítku 1:5 a byl stanoven pozměněný datum dokončení, a to strop do konce září 1910 a stěny do konce dubna 1911. 4. července 1910 bylo ve Špillarově ateliéru přijato osm skic k výdobě stropu hlavního sálu. 25. ledna 1911 byly pak schváleny 4 skici obrazů pro hlavní sál. Patrně se jedná o skici k nejrozměrnějším postranním obrazům. 13. března 1911 pak Špillar zahajuje malířské práce na stěnách Smetanovy síně. 28. března práci přerušuje, aby v ateliéru provedl potřebné změny kompozic. Při práci na nástropních protáhlých vejčitých lunetách vyplynulo, že skici, které měl Špillar připravené ve skutečné či zmenšené velikosti, se neshodují s plochami stropu. Rozdíl ploch byl natolik markantní, že se Špillar rozhodl práce přepracovat. 5. dubna stejného roku se pak Špillar opět pouští do práce ve Smetanově síni. 11. srpna 1911 je pak všech dvanáct maleb Špillarovou rukou dokončeno. Podívejme se nyní, z jakých kořenů Špillarovo dílo vyrůstá: Narodil se 21. listopadu 1871 v Plzni v rodině finančního úředníka.⁵⁹ Za několik let přesídlila jeho rodina do Prahy. Karel Špillar v roce 1885 přešel ze třetí třídy měšťanské školy na Uměleckoprůmyslovou školu v Praze, kde setrval osm let, až do roku 1893. Po třech letech všeobecné školy přešel do školy Františka Ženíška. Získal zde nejen potřebný řemeslný základ pro budoucí monumentální tvorbu, ale také celoživotní lásku ke kresbě, zejména k pastelu, jehož postupy v budoucnu často přenášel i do olejomalby.⁶⁰ Techniku pastelu používal i při přípravných kresbách pro monumentální výzdobu ve Smetanově síni a následný převod do techniky tempery byl značně ovlivněn barevností a kombinacemi pastelových barev. V Ženíškově škole došlo i k spřátelení s Janem Preislerem, který mu později bude soupeřem při zakázkách na dekorativní výzdobu. Devadesátá léta jeho tvorby jsou ve znamení tvorby návrhů diplomů, knižní ilustrace, žánrové malby, ale také i první velké zakázky na výmalbu hornické kaple v Moravské Ostravě.⁶¹ Koncem 19. století cestuje do Paříže a Londýna. V roce 1901 se podílí s Janem Preislerem na výdobě koncertního sálu pro Hotel Central v Hybernské ulici, kde vytváří alegorickou malbu nad

⁵⁹ Nadřa ŘEHÁKOVÁ: Karel Špillar, in: Karel Špillar, Praha 2000, 13

⁶⁰ Ibidem

⁶¹ Ibidem 14

jevištěm s názvem *Tanec Rusalek*. Dnešní stav sálu po přestavbě na hotelovou restauraci již neumožňuje pohled na Špillarovu malbu, ovšem v Národní galerii je v depozitáři možno shlédnout návrh⁶² na zmíněnou nástěnnou malbu. Malba zobrazuje čtyři tančící postavy, Rusalky, dobový společensky oblíbený námět.⁶³ Pátá obnažená Rusalka leží na průhledné látce, ze které se právě vysvlékla. Pozadí tvoří louka s několika remízky a břizami. Celý hudební sál, jak bude později ještě upřesněno, je v některých znacích velice příbuzný Smetanově síni Obecního domu. Rok po této zakázce odchází do Paříže. Jedná se o jistý zlom v jeho tvorbě, seznamuje se s díly Puvis de Chavannese, Whistlera, Carrieria, Cézanna, Gauguina a jiných.⁶⁴ Maluje pařížský život i zvířata v zoologických zahradách.⁶⁵ Do Prahy se vracívá několikrát, aby se zúčastnil soutěží na výzdobu například vestibulu Staroměstské radnice či Vinohradského divadla. Definitivně se pak vrací roku 1908, kdy vyhrává první i druhé místo na již zmiňovaný návrh mozaiky v nice nad vchodem do Obecního domu.

Snad právě to mu přineslo později zadání výzdoby centrálního reprezentačního prostoru Obecního domu, Smetanovy síně. Návrh původně počítal s přidělením zakázky Alšovi, Ženíškovi a Hynaisovi. Zde se Špillar skutečně odchýlil od původního programu architektů Balšánka a Polívky znázornit na čtyřech nástěnných malbách cyklus Smetanových symfonických básní *Má vlast* a na místo variací na Smetanovo dílo zde na čtyřech nástěnných polích vytvořil alegorie. Na tento úkol se od roku 1909 pilně připravoval, realizoval řadu přípravných studií a obrazů, které se dnes nacházejí ve sbírkách Muzea hlavního města Prahy, Galerie hlavního města Prahy a jsou též v majetku České pojišťovny. Výsledkem bylo šťastné propojení symbolistní tematiky a secesní dekorativnosti. Kompozice obrazů, umístění alegorií do ideální krajiny i barevnost dávají tušit nejen obdiv k symbolismu Puvis de Chavannes, ale také bezprostřední vztah k dílu Jana Preislera a souznění s ním.⁶⁶ V pásové rozsáhlé malbě pro Sorbonnu, kterou provedl Chavannes, lze spatřovat inspirační zdroj pro malby ve Smetanově síni. Centrální část rozsáhlé malby pojmenovaná *Mezi uměním a přírodou*⁶⁷ má v levé části skupinu žen a mladíka, nesoucího na tácu nádoby. Tato skupina, která snad představuje Malířství, má jistou kompoziční analogii mezi Špillarovým *Dramatem*.

⁶² Inventární číslo O 3807 – Central Praha – Špillar - návrh

⁶³ Ve stejném roce má například velice úspěšnou premiéru Dvořákova opera *Rusalka*.

⁶⁴ ŘEHÁKOVÁ 2000 (pozn. 59), 16

⁶⁵ Papoušci, pávi či plameňáci z jeho studií se stávají součástí jeho kompozic – například páv v protáhlé lunetě v se Smetanově síni.

⁶⁶ ŘEHÁKOVÁ 2000 (pozn. 59), 19

⁶⁷ André MICHEL: *L'Art de notre temps – Puvis de Chavannes*, Paris s. d., 98

Srovnáme-li první přípravné návrhy a skici s výslednou podobou dekorativních maleb, nelze si nevšimnout poněkud strnulejšího rázu výsledné práce. Skici jsou malovány mnohem uvolněnější rukou, krajina je mnohem impresionističtější, uskupení figur volnější a více prostorové. V depozitáři Galerie hlavního města Prahy jsou uchovány zřejmě nejstarší přípravné skici pro rohové klenby ve Smetanově síni. Jedná se o drobné tempery na papíře o velikosti cca 24x25 cm. Jako další předstupeň k výsledné kompozici pro rohové monumentální obrazy lze uvést kartony provedené kombinovanou technikou, uchované v depozitáři Muzea hlavního města Prahy. Špillar nejprve vytvořil podkladovou kresbu tužkou a tu následně překryl akvarelem a kvaší. Tyto drobné práce lze datovat do roku 1909 a to z toho důvodu, že 21. ledna roku 1910 už bylo s konečnou platností rozhodnuto o zadání zakázky Špillarovi. Dataci můžeme odůvodnit hned dvakrát: Pokud se vydáme na pole předpokladů, Špillar musel radě ukázat alespoň nějaký ideový koncept. Pokud máme snést alespoň nějaký fakticky zdůvodnitelný důkaz, lze pohlédnout na skicu k *Poezii*, kterou, pokud nebudeme zpochybňovat samotnou podstatu práce, sám Špillar signoval a připsal zmíněný letopočet 1909. Z roku 1910 máme zachovány v naprosto perfektním stavu požadované zmenšené tempery v poměru jedna ku pěti k provedeným freskám, které podle smlouvy mezi městem a Špillarem měly být prezentovány před provedením fresek ve Smetanově síni. Osm temper, a to čtyři protáhlé lunety a čtyři rohové klenby, jsou uloženy v depozitáři Muzea hlavního města Prahy. Zaměříme tedy pozornost ke Špillarovu hledání vhodné kompozice, nejprve u rohových obdélníkových maleb se zakulaceným rohem. Za srovnávací materiál bude sloužit tato řada děl, které jsou k dispozici: tempera+papír (1909, GHMP) → akvarel+kvaš+karton (1909, MHMP) → tempera+plátno (1910, MHMP) → freska ve Smetanově síni (1911, Obecní dům). Skici provedené temperou kladu vývojově na první místo, protože se jejich kompozice nejvíce liší od výsledných maleb. Jejich datace je zároveň z toho důvodu dána do stejného roku jako akvarel/kvaš, jelikož si jsou díla velice podobná a u akvarelu/kvaše známe dataci.

Začneme u výjevu *Hudba*. Na drobné tempeře lze rozeznat skupinu devíti lidí – pěti žen, jedné klečící ženy s dítětem, jeden stařec a houslista, který je nejdůležitější postavou malby a dává obrazu název. Shluk postav je situován do popředí a ovládá ho spolu s dvojicí brátek, zatímco pozadí je majestátně zabráno odlehčeně, až kosmicky působícím kruhovým chrámkem, který bychom spíše hledali v módním anglickém parku konce 18. století, než v antickém Řecku. Na akvarelu/kvaši je kompozice méně volná a postavy dostávají zřetelnějšího obrysu, stejně jako oblaka na pozadí jsou ztvárněna více konkrétně. Tempera na plátně z roku 1910 pracuje se stejným prostorem, ale poněkud rozdílně. V pozadí zmizel

antický chrám, houslista se přesunul z pravé strany obrazu do levé a k divákovi je otočen frontálně, zatímco u skic byl natočen k divákovi zády. Kompozice je ochuzena dále o dvě ženské postavy, které však uvolnily místo pro hudebníka – houslistu, kterému je věnováno právě místo, které dvě ženské postavy zabíraly. Dále jsme svědky změn v barevnosti – například u sukně matky s dítětem nebo u dvojice žen na pravé straně. Porovnáme-li výslednou fresku a temperu z roku 1910, všimneme si, že vrcholy stromů ve Smetanově síni jsou skryty v listoví, že houslista je bosý na rozdíl od plátna a že po zemi je mnohem méně květin. Zároveň hlava starce je více natočena k divákovi.

Přesuňme se nyní na vedlejší výjev, a to k obrazu *Tanec*. Drobná tempera z roku 1909, signovaná v pravém dolním rohu, pracuje se skupinou pěti tančících postav v kruhu a dvěma diváky po levé straně. Rej tanečnic je uzavřen a rytmizován polohami paží. Prostor dotvářejí čtyři tenké břízky a háj v pozadí. Kvaš/akvarel ze stejného roku je opět poněkud přesnější v detailech, ale jedná se v obou případech o skici vzniklé ze shodné myšlenky. Naproti tomu tempera z následujícího roku je ochuzena opět o dvě postavy, a to z reje tanečnic. Navíc postava úplně vlevo dostává mužské proporce a je jasné, že na výsledné fresce se bude jednat o pár muž-žena přihlížející reji tří tanečnic, přičemž centrální tanečnice je odvrácena a zbylé dvě krajní jsou natočeny na diváka. Navíc barevnost postav vlevo obrazu a napravo obrazu *Hudba* je totožná, totiž provedená v modré a žluté. Počet břízek je ze čtyř rozšířen na šest. Porovnáme-li navíc sytost fresek a prezentovaných temper na plátně, vystávají nám plátna v mnohem intenzivnějších barvách než provedené malby ve Smetanově síni. Pravá horní část fresky je opět plná listů v korunách stromů, zatímco na plátně pokračují kmeny břízek až k hornímu lemu obrazu.

Drobná tempera *Poezie*, signovaná v levém dolním rohu, má v postatě stejnou kompozici, jako všechny tři následující díla z pozorované řady. V levé části stojí tři postavy, dvě čelem k divákovi a poté mírně vlevo stojí ženská postava, která drží vpravo vedle blondatých kadeří lyru. Vlevo celého výjevu je zády otočený pár, který je tvořen sedící dívkou a stojícím jinochem. Uprostřed se pasou ovce. Vlevo i vpravo rostou v pozadí skupiny stromů. První tři práce z pozorované řady jsou signovány, tempera na plátně monogramem KŠ a rokem 1910. Poslední pozorovanou prací je dekorativní malba *Drama*. Špillar se od rozpořhovaných skic dostává přes temperu na plátně až k celkem strnule působící fresce, která se od prvních návrhů liší zejména pohyby starce – vypravěče a zahalením dvou ze tří postav v centrální části obrazu. Tyto tři postavy jsou posluchači starce a jejich umístění tvoří jistý ovál. Za starcem vystupuje v prvním návrhu jedna postava, v druhém dvě a v tempeře jedna ku pěti již vidíme finální podobu polonahé ženy otočené zády k divákovi a se zdviženýma rukama, ve

kterých drží koš plný ovoce žluté, červené, modré a oranžové barvy. Tento závěrečný výjev je signován na skice vytvořené akvarelem a kvaší, zbytek nesignován. Na prvních třech obrazech je kůň v pravé části obrazu umístěn do pozadí za dvojici vertikálních bříz, zatímco u fresky jsou upozaděny břízky a kůň je stíněn místo břízek parapetem paty pendantivu. Opět je pozměněna barevnost od sytých tónů k méně sytým na fresce. Technika tempery je velice volná a často užívá linie ke zvýraznění obrysů postav.

Čtyři pendantivy pokračují v nastíněné hře alegorií. To znamená, že jejich obsahem je taktéž čtveřice umění, avšak ne přímo nad výjevy vedle balkónu. Dochází u nich k posunu o jeden motiv směrem doleva. Pro zpřesnění tedy nutno uvést, že nad malbou *Drama* je v pendantivu *Hudba*, nad *Hudbou Tanec*, nad *Tancem Poezie* a nad *Poezií Drama*. Podobně jako u předcházejících maleb byl Špillar zavázán dodat návrhy v měřítku jedna ku pěti. V Galerii hlavního města Prahy se dochovaly přípravné malby k alegorii *Hudby*⁶⁸ a *Tance*⁶⁹ v přibližné velikosti 90 x 85 cm. Ty mají oproti výsledné tempeře ve štku opět mnohem výraznější barevnost. Jsou malovány olejem na plátně a absolvovaly před samostatným ustavením Galerie hl. m. Prahy (1963) dlouhou cestu vystavování v nejrůznějších reprezentačních prostorách.⁷⁰

Jednotlivá pendantivová pole spojuje kompoziční zarámování révovým keřem po obvodu horní části, schodiště v dolní části a tmavý portál ve středu lemovaný bílými či světle šedivými zdmi. Na každém výjevu pak lze napočítat vždy dvojici postav.

Hudba je znázorněna sedící harfenistkou hrající na struny a oblečené ve světlém rouchu. Doprovod jí dělá k divákovi otočená dáma v modrých šatech se žlutým šálem.

Když byl roku 1973 Galerii hl. m. Prahy darován větší soubor kreseb a skic Karla Špillara, byly v něm identifikovány čtyři drobné skici pro výzdobu Smetanovy síně. Dvě z nich se vztahují k návrhu pendantivu s námětem *Tance*.⁷¹ Jedna z nich, pastel na šedém papíře o rozměrech 45 x 31 cm, skrývá vývoj od myšlenky k finálnímu provedení výjevu. Nesetkáváme se tu se zakomponováním schodů do výjevů a chybí tu taktéž zarámování čili portál v pozadí. Podobně jako na lunetách se tu setkáváme s pozadím, které tvoří modrá obloha. To je doplněné, stejně jako ve finálních verzích, obloukem révy. Proti definitivní koncepci jsou skici mnohem hybnější, autor se v první studii, kreslené uhlím a kolorované

⁶⁸ Inv. č. M-1101

⁶⁹ Inv. č. M-1102

⁷⁰ Marie HALÍŘOVÁ: Návrhy, skici a kresby k umělecké výzdobě Obecního domu ve sbírkách Galerie hlavního města Prahy, in: Obecní dům v Praze – historie a rekonstrukce, Praha 1997, 79

⁷¹ Ibidem 80

akvarelem, pokouší o spirálovou kompozici dvojice tančících žen ve vířivém pohybu, druhá (již zmíněná), ztvárněná pastelem na šedém papíře, kompozicí postav i barevností směřuje již k definitivnímu pojetí.⁷² To je signifikantní opět dvojicí ženských postav, jednomu frontálnímu aktu, který se chystá zahalit si záda fialovou látkou; a druhou postavou, poněkud níže umístěnou vpravo od aktu. Při troše fantazie lze v pohybech žen spatřit taneční pohyby. Pendantiv znázorňující *Poezii* ozvláštňuje několik svazků květů, níže posazená žena na schodu s odhalenými zády a konečně líbezná postava vpravo uprostřed – žena s vyzývavě polosvlečenými šaty v teplých barvách, která v pravici drží loutnu.

Drama obsahuje kontrastní rozdíl mezi barvou kůže odvráceného muže a do myšlenek pohroužené ženy, opět zakryté jen od pasu dolů. Tento obraz, žena zahalená jen z půli, je oblíbený Špillarův motiv, který se objevuje napříč všemi dvanácti malbami.

Zaměříme se nyní na vejčité malby na stropě Smetanovy síně Obecního domu. Vycházíme-li z dochovaných a známých materiálů k protáhlým lunetovým plochám, narážíme na zásadní nesrovnalosti a problémy, se kterými se Špillar musel během své práce potýkat, ať už se jedná o špatně dodané podklady, změny v kompozici či dokonce několikátýdenní přerušení práce v Obecním domě a hledání nových řešení v ateliéru. K vejčitým lunetám se nám podobně jako k rohovým klenbám zachovaly tempery na plátně v měřítku jedna ku pěti. Všechny čtyři malby jsou zaskleny a jsou v depozitáři Muzea hlavního města Prahy. Mají však jiný tvar než pole na stropě v Obecním domě. Nejsou zaoblené a proporčně jsou kratší či ve střední části širší než stropní plochy ve Smetanově síni. Sledujeme-li společné znaky čtyř přípravných maleb a porovnáme-li je s provedenými freskami, nacházíme rozdíly nejen v kompozici a umístění postav, ale setkáváme se i se zcela zjevnými rozdíly mezi tím, co bylo navrženo a nakonec provedeno. Přípravné tempery mají jemnou nekřiklavou barevnost, spojuje je motiv vinných listů v levém i pravém rohu a přirozeně i menší důraz na detail, což je pochopitelné vzhledem k velikosti (fresky ve Smetanově síni mají více jak 12 metrů na šířku, kdežto přípravné tempery cca 2,5 metru). Špillar pracoval v ateliéru s tvarem kruhové úseče, kdežto plochy vymezené klenbou ve Smetanově síni mají tvar „bumerangu“. V přípravných temperách Špillar používá kompozici na základě zlatého řezu, kdežto ve Smetanově síni jsou postavy kladeny v zásadě do středu vymezených ploch. Malíř opustil kompozici založenou na zlatém řezu zřejmě pro to, že se nehodila do konceptu vertikálního stoupání linií, které prostupuje centrální část Smetanovy síně. Tím, že postavy umístil do středu kompozic povětšinou ve vzpřímené poloze, docílil vizuálně zajímavějšího efektu, který opticky protahuje celý prostor směrem vzhůru. Pokud by byly převedeny původní

⁷² Ibidem.

tempery do reálných fresek, nevytvářely by společně rytmizaci prostoru, ale stály by vedle sebe jako samostatná díla bez koncepčního propojení.

Zaměříme se nyní na jednotlivá díla. Klenební pole směrem k jevišti znázorňuje dvě ženské postavy. Jedna klečící a zcela bez oděvu si hraje s festonem rozkvetlých bílých květů. Nalevo od ní s pokrčenýma nohama polehává polonahá dívka. Skupina dlí na poloprstenci mraků, které se stáčí opačným směrem, než je zakřivení lunety. Za pozadí je zvolena obloha s nekonečným horizontem, což akcentuje skutečnost za klenbou nad střechou Obecního domu. Na přípravné malbě je zmíněná skupina posunuta do levé části přibližně na zlatý řez a v pravé části leží ženská postava na bordeau látce. Tato postava nebyla na fresce zobrazena vůbec a skupina z levé části se posunula na ideální střed. Další rozdíly jsou ve hmotách mraků, které jsou podružné vůči umístění postav.

Přesuneme-li se na lunetu nad pravým balkónem (nad malbami *Hudba a Tanec*), vidíme oproti původně navrhované kompozici vcelku pozoruhodné změny. V původním návrhu stojí v pravé části žena v tříčtvrtěprofilu a drží v rukou vinné listy, zatímco zády k nám otočený muž polehává na tmavě šedivém mraku. Skupina je opět umístěna, stejně jako na zbývajících lunetách, na oblaka. Ve Smetanově síni je celý výjev zrcadlově obrácen a umístěn do středu lunety. Pravá část, která bývala doménou páru, je zaplněna profilem barevného páva. V rozích se proplétá malovaný motiv zelených vinných listů se štukovou výzdobou stejných listů, provedených však ve zlatě.

Porovnáme-li lunetu umístěnou směrem ke vchodu do koncertního sálu s návrhem, nedochází k tak markantním změnám. Dva mladíci spočívající v horizontální poloze na oblacích jsou umístěni pod vrcholem lunety a napravo od nich se pod vzdouvajícím se oděvem vznáší éterická žena s rozkvetlým keřem u nohou. Na přípravném plátně hledí směrem vzhůru a pozoruje tak letícího ptáka. Tento pták ve Smetanově síni však chybí. Nadouvající se prstenec bílo-šedivých mraků je ve středu pod mladíky pokryt zeleným kobercem trávy.

Luneta nad levým balkónem je podobně jako předcházející luneta kompozičně prakticky totožná s původním návrhem. Vertikálně stoupající ženská postava vlevo s jen mírným zahalením dolní části těla je doplněna diagonálně ležící ženou napravo, která je obdobně zakryta pouze od pasu dolů. Na návrzích v depozitáři Muzea hlavního města Prahy spatřujeme však rozdíly v barevnosti – podbřišek a nohy pravé ženy zakrývá červený šat, kdežto na výsledné fresce má přes sebe světle zelený přehoz. Levá diva používá jinou gestikulaci těla a odstín jejích šatů tihne místo do modré na plátně do hnědé na fresce.

Shrneme-li společnou genezi čtyř lunetových polí, můžeme konstatovat, že je ve výsledku spojuje dobře čitelná snaha o centrální kompozici, motivy anonymních postav vznášejících se

na prstencích mraků a zelené vinné listy v rozích, které volně přecházejí ve štuk, který pak dále pokračuje až k patám pendantivů kopule. Nenesou znaky alegorií umění, jako tomu je u dříve zmíněných osmi maleb.

Symbolika výsledného souboru dvanácti maleb je velice zřejmá: *Hudbu* ztělesňuje houslista, obklopený skupinkou naslouchajících žen a starcem⁷³, *Tanec* pak příznačně znázorňuje kolo mladých dívek kroužících ve veselém vířivém pohybu. Skupina krásných žen držících lyru a květy představuje *Poezii*. A nakonec *Drama* představuje stařec, vypravěč starých bájí. Původní živá barevnost studijních pastelů, olejů a temper je ve výsledných nástěnných malbách ztlumena. Zvolené alegorie jsou pak spojeny obdobnou typologií postav, drapérií, a zejména krajiny, příznačně členěné vertikálou stromů.⁷⁴ Ve čtyřech pendantivech je pak ideově navázáno na čtyři alegorie, obloukové nástropní malby jsou spíše hříčkou ideálních postav na oblacích. Pokud hodnotíme Špillarovo dílo jako celek, je nutno zmínit, že dekorační malby v kontextu jeho jiných zakázek patří nesporně k jeho nejlepším pracím co se týče prokomponovanosti a symboliky.

Po těchto malbách Špillar tvoří několik komorních děl, pro které našel inspiraci v dílech Jana Preislera. Doba po zakázce na Obecní dům je již spojena s generací expresionismu a kubismu, která vytlačuje starší, pořád se secesí a symbolismem svázanou garnituru. Během první světové války pracuje na obnově kostela sv. Mikuláše na Staroměstském náměstí, později, po vzniku republiky, se opět dostává k velkým dekorativním zakázkám, například *Vítání legionářů*, *Návrat vítězů* či *28. říjen*. Později se zaměřuje spíše na menší techniky, tvoří kresebné věci a věnuje se litografii. Jeho tvorba je úzce spjata s dobou secese a symbolismu, ve kterých spatřoval své ideály a nikdy se neztotožnil s přicházejícími modernistickými tendencemi, které již během stavby Obecního domu a zejména poté vyvedly české malířství z neuchopitelné měňavosti secese. Věnoval se pedagogické činnosti na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, a to ve třídě kreslení aktu. Roku 1936 vytváří snad svou poslední monumentální malbu *Dary země* pro Českou pojišťovnu v Praze.⁷⁵ Umírá 7. dubna 1939.

⁷³ ŘEHÁKOVÁ 2000 (pozn. 59), 19

⁷⁴ Ibidem 20

⁷⁵ Ibidem 30

3.5.2 Sochařská výzdoba

K sochařské výzdobě Smetanovy síně Obecního domu, pokud pomineme prameny ke kompozicím *Slovanský tanec* a Vyšehrad, nemáme příliš informací. Literatura hovoří o tom, že na pendantivech pod klenbou centrální části jsou čtyři plastiky od K. Nováka, který se spolu s L. Kofránkem a J. Kalvodou podílel i na další štukové výzdobě sálu.⁷⁶ Prameny, které reflektují dílo Karla Nováka, mluví o dalších spolupracovnících, o Zítkovi a Štruncovi, kteří jsou ve stavebních denících vedeni jako dohled při realizaci modelů pro Smetanovu síň Obecního domu; krom dohledu měli být pověřeni i finální úpravou těchto děl.⁷⁷ Nahlédneme-li do soupisu díla K. Nováka z xeroxu rukopisu Antonína Zídka s přípisem Ludmily Novákové, nacházíme některé zajímavé pasáže týkající se Smetanovy síně. Předkládaný soupis byl sepsán na základě vzpomínek sochaře Karla Nováka z r. 1953 a později doplněn. Z charakteru pramene vyplývá, že je nutně zlomkovitý a mohou v něm být také omyly, jeho spolehlivost je však značná.⁷⁸ Doslova se zde píše: „Na tuto velkou práci rád často vzpomínal i otcův bratr František, který tam se svou stavitelskou firmou i s mnoha sochaři a štukatéry pracoval. Vyprávěl, že dostali jen železobetono[vou] konstrukci síně, vše ostatní se muselo udělat.“⁷⁹ Shrňme-li hlavní sochařská díla z Novákovy dílny, vystavují nám tato: čtyři sochy na pendantivech, dvě téměř identické mužské a dvě ženské postavy. Dále pak dvojice identických ženských postav pod druhými balkony na levé i pravé straně sálu, dále čtveřice putti pod rohy prvních balkonů po levé i pravé straně a nakonec sedící ženská figura s dvojicí putti na čele sálu, kteří krouží kolem kartuše, která je prázdná.⁸⁰ Návrh architektů na výzdobu Smetanovy síně se zaměřuje pouze na dominantní malířskou práci a návrhy na sochy vůbec nezmiňuje. Z toho lze tedy snad odvodit, že Karel Novák byl autorem zmíněných soch a řídil jejich provedení, na kterém se podíleli výše uvedení spolupracovníci.

Popišme nyní ve stručnosti jednotlivá díla. V pendantivech se setkáváme s dvěma typy soch. Muž trůní v pendantivu napravo od jeviště a nalevo od hlavního balkonu. Je to nahá postava se zdviženou pravicí, která objímá jeho hlavu, aby tak dala vyniknout ideálnímu svalstvu

⁷⁶ Pavel JERIE: Interiér Obecního domu, in: Obecní dům v Praze, Praha 1997, 139

⁷⁷ Helena GAUDEKOVÁ: Sochař Karel Novák a jeho umělecký závod (bakalářská práce na Filosofické fakultě University Karlovy v Praze), Praha 2011, 18

⁷⁸ Ibidem 59

⁷⁹ Ibidem 63

⁸⁰ Poněkud podivnou skutečností je, že na nejexponovanějších pohledových místech Obecního domu, tj. na kartuši pod mozaikou nad vchodem do Obecního domu a na kartuši nad pódiem Smetanovy síně nenalézáme zřetelně nic. Doslova zejí prázdnotou.

paže. Místo bederní roušky ho zakrývá drapérie, která se mu volně proplétá mezi nohy a pokračuje i kolem pasu nad poduškou až za ramena a hlavu, kterým vytváří pozadí. Zmíněná poduška je sedátkem, na kterém poněkud labilně posedává, což kompozici dodává akcent vratkosti a vzdušnosti.

Ženská postava⁸¹ v kontrastu s mužem sedí pevně a připomíná vzdáleně alegorii Prahy na mozaice nad vstupem do Obecního domu. Obléká šat, dvojce paží vytváří o devadesát stupňů otočené písmeno „S“ (pravá socha u balkonu) či drží ruce do tvaru oválu (levá socha u pódia), v levici drží věnec upletený z listů a květů a nad hlavou jí vlaje drapérie. U ženských postav se setkáváme s drobnými rozdíly v detailech, ale geneze obou soch je totožná.

Hudební ikonografii sálu pomáhají vypointovat dvojce karyatid, které jako by nesly balkony druhého pořadí. V zásadě se jedná o zrcadlově identické ženské postavy, které se v zádech prohýbají do tvaru luku. Od pasu dolů jsou zahaleny do drapérie, která současně lemuje portál vstupu na první balkon. V pažích drží mohutné šedivé festony se zlacením, které se na čele druhého balkonu spojí se štukem ve tvaru lyry v majestátním stylu geometrické secese. Z pod lyry vyrůstá poněkud vzácný motiv listů jinanu dvoulaločného, který je symbolem nezničitelnosti, dlouhověkosti či jasného rozumu. Se stejným symbolem se ještě setkáme pod medailony skladatelů, které jsou také významnou částí hudební ikonografie sálu. Tím se dostáváme k myšlence, že tímto nenápadným symbolem je hudební ikonografie povýšena nad národní zájmy (není užito obvyklých lipových listů) a je podpořena symbolem věčnosti. Neboť hudba, pro kterou byl sál vytvořen, bude znít do té doby, dokud bude žít někdo, kdo rozezvučí nástroje (lyru) a partitury skladatelů (medailony po obvodu).

Posledním drobnějším souborem jsou sošky malých putti, kteří se vznášejí ve vertikální poloze podél sloupů pod pendantivy kupole a nadnášejí svými pažemi rohy balkonů prvního stupně. Tato dílka vcelku realisticky zachycují dětskou otylost a roztomilost. Z pod zad jim vyrůstají trsy listů, částečně skryty drapérií. Dvojice drobných putti se rafinovaně skrývá i po stranách prostoru jeviště, kde jsou umístěni v protějškových párech, kterak drží kartuš.

Kartuš je také ústředním motivem prostoru nad jevištěm. Zde je typicky secesní asymetrická skupina ženy s odhaleným poprsím a triumfálním gestem, kterou doprovází po levé straně opět dvojice skotačících putti. Celý výjev je opět podpořen hrou drapérie, lipovými ratolestmi a lyrou, jejíž povrh je blyštivě zlacen.

⁸¹ Logicky jsou dvě identické ženské sochy umístěny v pendantivech nalevo od jeviště a napravo od hlavního balkonu.

Tento soubor soch opět pracuje s hudební ikonografií, ale ve své podstatě má čistě dekorativní charakter. I když se setkáváme s identičností některých použitých motivů, překvapí nás ale snaha o individualizaci u všech zmíněných dvojic či čtveřic.

3.5.3 Medailony skladatelů

Medailony osmi skladatelů na čelech bočních balkonů i hlavního balkonu nad vstupem do Smetanovy síně jsou významnou částí hudební ikonografie sálu. Mezi osobnostmi jsou zastoupeni pouze nežijící skladatelé. Na pravém balkonu lze spatřit medailony nejmladších skladatelů v kontextu ostatních plaket – Karla Bendla (1838-1897) a Zdeňka Fibicha (1850-1900). Na dekorativním čele parapetu hlavního balkonu pak skladatelé nejstarší – medailony Jana z Holešova (autor opisu písně *Hospodine, pomyluj ny* z roku 1397), Bohuslava z Čechtice (činný na přelomu 15. a 16. století, dlouhou dobu mylně považovaný za autora husitského chorálu *Kdož sú boží bojovníci*), Kryštofa Haranta z Polžic a Bezdruzic (1564-1621) a Václava Jana Tomáška (1774-1850); na levém balkonu jsou portréty Františka Škroupa (1801-1862) a Viléma Blodka (1834-1874). O největším medailonu s Bedřichem Smetanou (1824-1884) bylo pojednáno již dříve v souvislosti s varhanami. Literatura k Obecnímu domu, ať už se jedná o průvodce či odbornější statě, soustavně připisuje všech 8 medailonů Josefu Kalvodovi. Vyplacení však byli za práci na medailonech dohromady tři umělci. Skutečné autorství medailonů ozřejmuje již výše zmíněný stavební journal stavby Obecního domu⁸². Zápis provedený 25. srpna 1909 uvádí toto: Zhotovení a osazení osmi medailonů s portréty českých skladatelů pro velký sál v obecním domě u Prašné brány zadala rada městská dle usnesení svého ze dne 21. srpna 1909 těmto ofertérům: 1) p. Ladislavu Kofránkovi, akademickému sochaři na Praze VII, Čechova tř. č. 236, dle nabídky jeho ze dne 16. srpna 1909 na zhotovení tří medailonů za honorář po 500 K, celkem tedy za 1500 K. 2) Panu Josefu Kalvodovi, akad. sochaři na Smíchově, Palackého tř. 18, dle nabídky jeho ze dne 16. srpna 1909 na zhotovení tří medailonů za honorář po 500 K, celkem za 1500 K. 3) p. J. Vl. Osblovi, akad. sochaři dle nabídky jeho ze dne 16. srpna 1909 na zhotovení dvou medailonů za honorář po 420 K, celkem tedy za honorář 840 K.⁸³ Původně bylo na skladatele vyčleněno 4800 K. Zakázky na medailony tedy patří k jednomu z mála zakázek v Obecním domě, u kterých nejenže nedošlo k překročení rozpočtu, ale dokonce k úspoře 960 K. 14. září pak na návrh Osvalda Polívky bylo rozhodnuto o tom, které skladatele který umělec

⁸² (pozn. 19)

⁸³ Fond Magistrát hl. m. Prahy I., odd. B, sign. B 60/317, kart. 1791, 72

spodobní. L. Kofránek vypracoval tyto medailony: Jana z Holešova, Bohuslava z Čechovic a Kryštofa Haranta z Polžic a Bezdržic. Kalvoda provedl Václava Jana Tomáška, Františka Škroupa a Viléma Blodka. Vl. Osbl pak Karla Bendla a Zdeňka Fibicha. Kofránek své práce předává 8. listopadu.1909.⁸⁴ 10. ledna 1910 byly dodány odlitky medailonů od Vl. Osbla. Mezi medailony jsou umístěné štukové zlacené plochy, jejichž dekor je spojen s geometrickou secesí. Po umělecké stránce jsou medailony v podstatě rovnocenné a vyznačují se smyslem pro vystihnutí tváře v profilu. Skladatelé, kteří žili během 19. století a byli v cyklu zobrazení, mají s největší pravděpodobností autentickou podobu na portrétech. Reliéfy skladatelů z dřívější doby jsou však spíše smyšlenými podobami. Kruhový formát medailonů vždy nese portrét skladatele a po obvodu jméno. Kolem je stejně jako kolem lyry na druhém balkonu shluk listů jinanu dvoulaločného.

3.6 Vstup do sálu a hlavní balkon

V zadní stěně pod balkonem zajišťují vstup z hlavního foyer před výstavní sály čtvery rozměrné dubové dveře. S dokonale provedeným dekorativním mosazným kováním a s vitráží z broušeného skla působí velmi luxusně. Vstup do parteru sálu je umožněn i po obvodu dalšími čtyřmi vstupy, samostatný přístup mají i jednotlivé lóže a balkony na různých výškových úrovních.⁸⁵ Balkon nad vstupem je konkvávně prohnut a jeho spodní hrana je lemována řadou světél, spodní část pak ozvláštněna jednoduchým rámováním. Dominantní vstupní dveře nesou nad vstupem osmiúhelníkové zlacené hodiny. Podobně jako tomu bylo v lóžích či u jeviště sálu, jsou zde zavěšeny okrové závěsy, které mají jednak skrýt vstup při koncertech, jednak zvukově těsnit sál od ostatních prostorů Obecního domu.

Hlavní balkon je v podstatě prost honosnější výzdoby. Jeho osově souměrná prostora je členěna uličkami a sedadla jsou kladena pyramidálně na stupně. Z oblouku nad balkonem visí křišťálové lustry a polohovatelná světla ve tvaru koule. Následuje opět zaklenutí stlačenou valenou klenbou s barevnými vitrážemi, které je vloženo mezi portál jeviště a hlavní pilíř sálu – přesně tak, jak jsme se s tím setkali už u čela sálu.

⁸⁴ Ibidem 74

⁸⁵ MIKULE 2001(pozn. 15), 286

3.7 Vitráže a další sklářské práce, řezbářské a kovodělné řemeslo

Většina předmětů uměleckého řemesla Obecního domu byla vytvořena podle návrhů arch. Balšánka a Polívky – jak také informují některé dobové inzeráty.⁸⁶ Autoři návrhů vitráží v prosklených částech stropních oken síně, tedy kulatého okna nad středem sálu a protáhlá těla obdélníkových oken vedle čela sálu a nad hlavním balkonem, jsou však Alfons Mucha a Karel Špillar. Dekorativní mříže, které kryjí prostory pro vzduchotechniku, jsou dílem Aloise Čady a Rudolfa Šimůnka (někde též J. Šimůnka⁸⁷). Všechny dveře, které vedou do Smetanovy síně, nesou truhlářsky zajímavé prvky – jsou vytírané stříbrnými póry, mořeny do dubu či pokryty zlacenými lištami. Půvabným prvkem vybavení jsou židle z ohýbaného dřeva firmy Thonet, z nichž většina se naštěstí dochovala, byť ve velmi špatném stavu. Tyto židle totiž nebyly dlouho vůbec ceněny pro svou nenápadnost a často byly minulým uživatelem Obecního domu zaměňovány za jiné obyčejné.⁸⁸ Z dochovaných 450 kusů židlí lze rozeznat šest typů, z nichž dva typy jsou součástí mobiliáře Smetanovy síně. Truhlářské práce s řezbami zdobeným obkladem pódia dodal J. Navrátil.⁸⁹ Zrcadla, židle v lóžích a svítidla dodal F. Cvrk a firma Suda Kotěšovec.⁹⁰ Hlediště přízemí je tvořeno variabilně dle potřeby speciálními čtyřmístnými soustavami křesílek se sklopným sedátkem, které však nejsou – oproti jednoúčelovým koncertním sálům – připevněny trvale do podlahy. Jsou zkonstruovány samostojně, aby po sestavení do jednotlivých řad, bez příchytů k parketové podlaze sálu zajistily stabilitu a pohodlí posluchačů koncertů.⁹¹

Obecně lze k řemeslu ve Smetanově síni říci, že ať už se jedná o obklad pódia, konec drapérie, plášť zábradlí, závěs svítidla, držák zábradlí u varhan, svítidlo, parapet balkonu či mříž vzduchotechniky, vždy nás překvapí míra detailnosti práce a hra s nejmenším kouskem zpracovávaného materiálu. Soubor řemeslných detailů tak netvoří jen spojnice mezi svébytnými uměleckými díly, ale jsou to právě ony detaily, které tvoří z Obecního domu a konkrétně ze Smetanovy síně „Gesamtkunstwerk“.

⁸⁶ MULLEROVÁ 1997 (pozn. 31), 84

⁸⁷ JERIE 1997 (pozn. 76), 139

⁸⁸ MULLEROVÁ 1997 (pozn. 31), 92

⁸⁹ JERIE 1997 (pozn. 76), 139

⁹⁰ Ibidem

⁹¹ MIKULE 2001 (pozn. 15), 286

3.8 Několik poznámek k osvětlení sálu

Osvětlení v jednotlivých částech sálu bylo částečně popsáno výše v jednotlivých kapitolách. Uvedme tedy pro shrnutí, že ve dvou řadách po osmi jsou po délce sálu rozvěšena osvětlovací tělesa ve tvaru na vrchní a spodní straně mírně zploštělé koule. Tato tělesa jsou polohovatelná a zavěšená na několika lankách. Obvod bočních balkonů i hranu hlavního balkonu lemují řada válcových osvětlovacích těles. Strop sálu, tedy hrany stlačených kleneb u čela sálu i nad hlavním balkonem, obvod střešního kruhového okna i klenba nad postranními druhými balkony nesou pásy kulatých světel, zasazených do zlaceného, jak jinak než dekorativně ztvárněného kovaného držáku. Mléčná skla v těchto lampách nahradila v roce 1936 původní skla broušená. Úprava byla provedena dle návrhu Pavla Janáka,⁹² který se zde vrací k diamantovému motivu, typického pro český kubismus, jehož byl Janák předním představitelem. Nouzové osvětlení, které se nachází po celém sále, je tvořeno válcovým tělesem zasazeným mezi dva zlacené konce, které jeho korpus přidržují. Velice krásný je kovaný rám, jenž nese svítidla na varhanní skříni. Tvoří ho sedm žárovek na obvodu kruhu, jehož střed vyplňují zlatý kříž a lipové listy.

V průběhu užívání sálu, zejména v prostoru jeviště, se způsob osvětlení měnil, což je patrné při porovnávání fotografií, pořízených v různých dobách užívání sálu. Na nedatovaných fotografiích České filharmonie v čele s Václavem Talichem ve Smetanově síni si můžeme povšimnout dvanácti válcových světel zavěšených před varhanami ve výšce pásu, na kterém je medailon se Smetanou.⁹³ Talich vedl Českou filharmonii od roku 1919 do roku 1941.⁹⁴ Při podrobnějším zkoumání stáří Talichovy tváře lze vyjádřit domněnku, že dvanáct válcových světel bylo užíváno od dvacátých let do poloviny let třicátých. To by potvrzovala i fotografie pořízená při slavnostním shromáždění ve Smetanově síni (pravděpodobně oslava narozenin TGM).⁹⁵ Na fotografiích ze Štencova archivu datovaných rokem 1912, tedy těsně po dokončení Smetanovy síně, tato světla nenajdeme, stejně tak jako na fotografiích po roce 1941. Poslední doba nad jeviště umístila polohovatelné reflektory, které umožňují lepší osvětlení hráčů orchestru.

Osvětlení Smetanovy síně Obecního domu budí monumentální dojem. Obrovské množství drobných žárovek na stropě dodává i během noci síni světlo prakticky porovnatelné se

⁹² JERIE 1997 (pozn.76), 139

⁹³ ZAPLETAL 1997 (pozn. 2), 126

⁹⁴ Karel MLEJNEK: Česká filharmonie - Deset kapitol ze stoleté historie orchestru, Praha 1996, 42

⁹⁵ AMP, sb. Fotografie, sign II 914

světlem denním. Účin uměleckých děl a dalších dekorativních prvků v síni je vytvořen právě genialitou osvětlení, bez nějž provoz sálu není možný.

4. Účin sálu, jeho originalita a analogie s jinými hudebními sály

Shrneme-li zmíněné informace o politice výzdoby, zadávání zakázek, vzniklých dílech, bohatství motivů a autorských sil, architektuře prostoru, komponování konvexních a konkávních linií, použití barev a osvětlení, vyvstává nám Smetanova síň jako promyšlené jednotné umělecké dílo s monumentálním účinkem na diváka. Kombinace výzdoby a luxusního provedení všech detailů se zdá možná až nadbytečná na sál, jehož účinek lze vnímat v čase před začátkem koncertu, a poté do opuštění sálu. Výzdoba sálu je koncipovaná pro multifunkční sál, který je však využíván především pro koncerty. V tom tkví nevídaný kontrast mezi koncertním sálem a uměleckou výzdobou, ke které se jen stěží hledají ve světě analogie. Bohatstvím výzdoby snad, avšak stylem sotva se pro Smetanovu síň najde v dané době prostor obdobný. Opakující se ikonografické motivy hudební, ať už ve dvou malbách Karla Špillara, sochách Ladislava Šalouna, devíti medailonech či mnoha lyrách v sochařské a štukové výzdobě Karla Nováka, vytvářejí hudebnímu sálu potřebné výtvarné vyjádření jeho primárního účelu.

Již v úvodu byla naznačena jistá srovnání s hudebními sály, které vznikaly ve stejné době. Na tomto místě je však nutné zmínit jeden opomenutý multifunkční sál, který byl uveden do provozu v roce 1902 a který se nacházel nedaleko Obecního domu. Byl situován do hotelu Central v Hybernské ulici. Do dnešních dnů se ze sálu ve stavbě Friedricha Ohmanna zachovalo jen pomálu. Nechme nyní stranou pohnutou historii ničení památky, ke které docházelo nejdříve přestavbami a následně i asanací celého vnitřku, a zaměříme se na původní stav po dostavbě. Dle kusých fotografií a katalogů umělců lze vcelku dobře rekonstruovat sál, který byl otevřen deset let před Smetanovou síní. Rozměrově je samozřejmě menší, ale výběrem umělců a jistými ikonografickými momenty až neuvěřitelně připomíná práci Balšánka a Polívky. Vezmeme-li v potaz to, že sál hotelu Central byl hojně navštěvovaným Varieté, zdá se téměř jisté, že duo architektů sál muselo znát, zvláště přihlédneme-li k tomu, že hotel Central byla jedna z prvních secesních staveb v Praze. Taktéž umístění hotelu v Hybernské ulici, která je nedaleko ulice Na Poříčí, kde měli Balšánek a Polívka architektonický ateliér po dobu stavby Obecního domu, dává tušit, že Varieté hotelu Central znamenalo nesmírně mnoho pro inspiraci k vytvoření konceptu Smetanovy síně. Zaměříme se nyní na konkrétní podobnosti. Varieté má stejnou protáhlou konstrukci jako Smetanova síň,

užívá secesního dekoru a protáhlých vertikál, ne nepodobných těm na neobarokních oknech na čelní fasádě Obecního domu. Taktéž výběr umělců, kteří měli zpracovat hlavní malířskou a sochařskou výzdobu je totožný. Malbu na jevišti provedl Karel Špillar a její námět byl popsán již výše. Dvojce soch po stranách jeviště nevytvořil nikdo jiný než Ladislav Šaloun a jejich námětem je překvapivě na levé straně *Tanec* a na pravé *Hudba*. *Tanec* je ztvárněn dvojicí postav, vertikálně umístěnou tančící ženou a shrbenou postavou u jejích nohou. Námětová blízkost soch *Tanec* a *Slovanský tanec* je tedy zřejmá. Obdobná situace je i u protější sochy, která je tvořena lehkou konstrukcí harfy a vertikálně stojící harfenistky. Porovnáme-li sochu s *Vyšehradem*, kde se do ikonografie taktéž začleňuje harfa a vertikální postava, stojíme před otázkou, zdali se prací inspirovali architekti sálu či samotný Šaloun, který mohl v časové tísní při zadávání zakázky na sochy ve Smetanově síni sáhnout již k osvědčenému konceptu, který použil ve Varietě hotelu Central. Ať tak či onak, příbuznost sálů je naprosto zjevná.

Výzdoba Smetanovy síně je jedinečným souborným projevem uměleckých osobností. Kvalita souboru tkví právě v kombinaci děl mezi sebou, v tom, že jedno nezastiňuje druhé, ale že vedou komplexní rozhovor, během kterého hovoří o hudbě a dalších uměních. Právě řemeslná zručnost, které bylo využito na každém detailu sálu, rozřeší otázku, zdali je Smetanova síň souborem průměrných děl, či je koncipována tak, aby byla chápána jako jedno velké umělecké dílo. Myslím, že smysl má uvažovat nad druhou zmíněnou možností. V tom je krása a jedinečnost Smetanovy síně.

5. Dobové ohlasy na výzdobu Smetanovy síně

Tisková kampaň reagující na výzdobu Smetanovy síně a potažmo na celý Obecní dům byla vedena již během zadávání a realizace výzdoby, která byla kvůli celonárodnímu významu této stavby pod drobnohledem velkého množství umělců i kritiků. Notoricky známá a ostrá jsou slova Mikoláše Alše, že za peníze, které obdržel Alfons Mucha za výzdobu Primátorského salónu, by vymaloval celý Staroměstský rynek. V obecné rovině lze říci, že převážná část kritiky poukazovala na retardační aspekty architektury, spočívající v zevní okázalosti, nadměrném kupení hmot a forem, materiálů i výtvarných detailů⁹⁶. Kritici se omezili na lakonická konstatování, že většina umělců, kteří pracovali na výzdobě Obecního domu, byla pouhými dekoratéry a že vzniklá díla nedosahují trvalejší umělecké hodnoty.

⁹⁶ HALÍŘOVÁ 1997 (pozn. 70), 68

Dále pak že se po architektonické stránce jedná o hybrid a tedy o stavbu, která nemá jasné vymezení na poli stylového zařazení. Další kritika se týkala spolupráce Antonína Balšánka a Osvalda Polívky, jejichž práce byla v mnohých očích neslučitelná. V době dokončení se stavba stala předmětem útoků mladších architektů z Wagnerovy a Kotěrovy školy (zvl. Otakara Novotného, Pavla Janáka a Antonína Engla), kteří pro kritiky Obecního domu zřídili stálou rubriku v revue Styl.⁹⁷ Následují výňatky z dobového tisku, ze Zlaté Prahy, Volných směrů a dalších, na jejichž stranách se k výzdobě umělci, umělecká kritika i laičtí novináři vyjadřovali. Z nejstarších ohlasů lze citovat lakonickou zdrženlivou zprávu z Volných směrů, která reaguje na rozhodnutí rady o tom, komu bude jaká umělecká zakázka přidělena: „O malířské výzdobě reprezentačního domu jest definitivně rozhodnuto... Dodatečné glosy dnes po rozhodnutí měly by málo smyslu i váhy; nezbývá než vyčkati výsledků.“⁹⁸ Následující slova již hodnotí výsledek snahy umělců, kteří na výzdobě OD pracovali: „Pro architekturu OD skoro docela přehlízíme, co dobrého, zajímavého a vynikajícího malíři a sochaři rozepjali po jeho vnitřních prostorech a architekti v jeho prostorech umístili – vedle ledabylosti, povrchnosti a bezcennosti. Příliš nás rozladuje mnohostranná nabubřelost, unavuje a ubíjí nekonečná povídavost kamkoli se ohlédnete, takže nezbude dost vnímavosti pro články umělecky hodnotnější. Tak např. Špillarovy roztomilé harmonie barev na klenbových polích ve Smetanově sále jsou jakoby zahrazeny zmítajícím se římsovým, vlysy, sloupci, atd. a zacloněny světlem, které by je mělo vlastně osvětlovat. V reprezentativních dvoranách napřed mají co zápolit s architektonickou výzdobou kolem rozkošné skupiny básníků a umělců, díla Švabinského, a delikátní reverie Preislerovy. I Ženíškovy lyricko-dramatické plastičnosti sotva zmohou nepřízeň svého okolí. A. Mucha staral se pokud jen mohl o jednodušší a přiměřenější výpravu pro své malby na klenbě a stěnách, aniž by se mu bylo cele podařilo svoje barevné harmonie vyrovnat s polychromií architektury. Jeho tři velké visie a malba na stropě – tyto nepřinášejí nic pro Muchu nového. Naopak spíše jsou jistě jen variace variací Muchových hybce vznášejících a sladce toužně prohnutých ženských bytostí se známou u něho dekorativní výpravou takových krasavic i ploch.“⁹⁹ ..

Toto povzdechnutí kritizuje přebohatost dekorace, kvůli které vyznívá naprázdno kvalita a monumentálnost jednotlivých uměleckých děl. Kromě toho, že byla kritika namířena proti umělecké výzdobě, nesla v sobě mnohdy také hořkost a rozčarování nad požadovaným

⁹⁷ VLČEK 1996 (pozn. 23), 538

⁹⁸ Šifra „Z“, in: Volné směry 1910, 182

⁹⁹ Karel B. MÁDL: A. Mucha, in: Zlatá Praha XXXII 1915, 441

rozpočtem¹⁰⁰. Ústředním tématem vzájemných výpadů uměleckých spolků byla také otázka ideové náplně výzdoby. „Také páni projektanti sdělili Mánesu své stanovisko a sdělili ideový program celé výzdoby. Mluvíme sice stejným jazykem jako p. projektanti, ale nerozumíme si navzájem. Pod hesly umění, dekorace atd. rozumíme my patrně zcela něco jiného než pánové.“¹⁰¹ Miloš Jiránek na tomto místě tedy polemizuje s tím, co si různé zájmové skupiny kolem roku 1909 představovaly pod pojmem dekorace národního domu. „Nedostatek pevného programu – byla tu naprostá bezradnost stavebníkova, zaviněná překotností a kvapem v řešení od počátku – mnohé vysvětluje, ale ničeho neomlouvá. Mnohohohlavý, celkem laický aeropag, bdící nad projekty a prováděním, omlouvá, ale nevysvětluje... Padly hned z počátku umělecké principy, že přistoupili projektanti, pánové Polívka a Balšánek, na společnou práci, umělecky neslučitelnou, pokud o umění lze mluvit.“¹⁰² Otakar Novotný vyslovil již výše zmíněné pochyby o plodnosti spolupráce architektů Obecního domu. Dále se vyjadřuje ke Smetanově síni takto: „...zle odpykal neschopnost autorů hlavní sál Smetanův, který následkem špatně proporcionovaných rozměrů, ač půdorysně velký, přede dojmem velikosti nepůsobí, a který malicherným architektonickým vyvinutím stěn a stropu nepůsobí ani jako uzavřený prostor.“¹⁰³ O vlastní výzdobě Smetanovy síně hovoří takto: „Jak možno vytvořiti působivou dekorativní malbu v sále Smetanově, je-li plochy štukové a plochy malované stejně, je-li mimo to plocha štuková pokryta zlatem, jehož se jen přímo k obrazům jako znamenitého rámu nedostalo?“¹⁰⁴ Ve stejném čísle *Stylu* lze narazit i na článek Antonína Engla, jehož kritika je mnohem ostřejší a následky výběru umělců vidí mnohem fatálněji. „Všechny nejzákladnější pojmy architektonické, dojem prostoru, proporce, klid, jednoduchost a vážnost, rozlišování prostor hlavních od vedlejších, krajní ekonomie prostředků výzdobných, to zde postaveno je přímo na hlavu. Nikde ještě nebylo docíleno přes ohromné oběti hmotné, plýtvání materiálem, účinku venkoncem ubohého a pro nás jako společnost, které je tato budova určena, přímo ponižujícího. Budova tato má však sloužiti především k reprezentaci naší národní společnosti vůči veřejnosti zahraniční, nesmíme se tedy diviti, jestliže tato naši kulturní kvalitu dle toho bude posuzovati.“¹⁰⁵ Englova slova pramení z jeho uměleckého postoje a projevu, který se vyznačoval spíše jednoduchostí a

¹⁰⁰ To se týkalo spíše Primátorského salónku a částky, kterou měl Alfons Mucha za výzdobu zmíněného sálu obdržet.

¹⁰¹ Miloš JIRÁNEK in: *Volné směry* 1909. XIV, č. 12, 45

¹⁰² Otakar NOVOTNÝ: O reprezentačním domě obce pražské, in: *Styl* 4, 1912, 38

¹⁰³ *Ibidem*

¹⁰⁴ *Ibidem* 39

¹⁰⁵ Antonín ENGEL: Veřejné budovy pražské, in: *Styl* 4, 1912, 36

funkčností. Není tedy divu, že kritizoval přemíru výzdoby Obecního domu, v níž spatřoval projev retardace, úpadku a disfunkčnost. V kontrastu ke kritice uveřejněné v tiskovinách, které se věnovaly pouze umění a kultuře, lze závěrem citovat masový denní tisk, ve kterém po slavnostním otevření můžeme číst tato slova: „Nádherné, velkolepé, přímo pohádkové zařízené místnosti Obecního domu královského hlavního města Prahy byly dnes odpoledne odevzdány svému účelu.“¹⁰⁶ O den později vychází v Právu lidu tato zpráva: „Obecní dům u Prašné věže – jak zní vlastní jméno neblaze až dosud proslulého „reprezentačního domu“ – byl včera otevřen dopoledne oficielními kruhy radničními... Naskytla se tu konečně příležitost posoudit, co za drahé miliony pražských poplatníků Obecní dům uvnitř poskytuje – zevně, jak známo, není toho mnoho. Smetanův sál však skutečně překvapuje jak rozlohou, tak i uměleckým rozvrhem a bohatou výzdobou.“¹⁰⁷

Masová veřejnost tedy byla ohromena přemírou zdobení, kdežto mnozí z uměleckých kruhů právě tuto přemíru kritizovali, což souviselo s jejich uměleckou vyhraněností a s jejich naprosto legitimním uměleckým pohledem a názorem.

6. Pozdější osudy

Smetanova síň Obecního domu stála celou jeho stoletou historií poněkud stranou změn, které se domu dotýkaly. Uchovala si celou dobu status jedné z nejdůležitějších pražských koncertních místností, což bylo ještě umocněno rokem 1946, od kdy se stala pravidelným hostitelem mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro. Obecní dům jako by reflektoval stav národa, ve kterém se v různých časových dobách nacházel. Po dostavbě žil bohatou činností, byla zde přijata první opatření po vzniku republiky, během dvacátých a třicátých let zde probíhaly nejvýznamnější výstavy, večírky, hudební produkce i plesy. Naopak v době hitlerovské okupace byl celý objekt jakoby zatemněn, zejména zeleně a hnědě byly přetřeny různé výmalby, tapety i obklady.¹⁰⁸ Po druhé světové válce jsou zvýrazňovány národní ideje, stejně jako se národ vzpamatoval po několikaletém protektorátu. Režim nastolený v roce 1948 měl kolísavý vztah k historické hodnotě této budovy, a nepomohl jí ani fakt, že se tu měl před 1. světovou válkou konat Všeslovanský sjezd, a že tu roku 1918 byla vyhlášena Československá republika. Zároveň tu možná působila také tradice starších příkrých odsudků ze strany modernistických architektů ohledně estetické kvality Obecního domu. Rovněž první

¹⁰⁶ Národní listy, večerní vydání 16. 12. 1911

¹⁰⁷ Právo lidu, 17. 12. 1911

¹⁰⁸ Václav MIKULE: Obnova národní kulturní památky, in: Obecní dům v Praze, Praha 1997, 164

větší rekonstrukce objektu byla polovičatou jednorázovou akcí a město budově s výjimkou Smetanovy síně nevrátilo budově její někdejší význam. Obnova Obecního domu v 90. letech 20. století byla první velkou investiční akcí hlavního města Prahy, zahájenou po revoluci v roce 1989¹⁰⁹ a stejně jako Obecní dům dostal nový lesk, tak se národ učil žít v nově nabyté svobodě. V posledních letech chybí projekty s odborným obsahem, pojícím se k době vzniku Obecního domu, jimiž se výstavní program v době po rekonstrukci budovy vyznačoval.

Obecní dům a Smetanova síň měly však ve svých pozdějších osudech jednu velkou výhodu: neudržely se v centru kulturně-politického zájmu, na rozdíl např. od reprezentačních prostor, jako jsou Národní divadlo a jeho foyer, nebo Národní muzeum a jeho panteon. Dobový celek výzdoby Obecního domu a Smetanovy síně zůstal tedy takřka do dnešních dnů nezměněn.

¹⁰⁹ Ibidem 156

7. Resumé

Smetanova síň Obecního domu, který byl budován v letech 1905 až 1911, je největší pražský sál pro provádění koncertů. Je pozoruhodný především svou výzdobou, velikostí a zajímavou ikonografií. V Evropě se jen těžko hledá sál, se kterým by se Smetanova síň dala měřit. Před jejím vznikem byly hudební produkce v Praze prováděny v Rudolfinu, v Plodínové burze a na Žofíně. Myšlenka vybudovat Obecní dům a umístit do něj koncertní sál se rodila již od roku 1901, kdy pražská Měšťanská beseda požádala pražskou obec o nové prostory pro svou činnost. Během debaty o výstavbě Obecního domu byla nakonec prosazena i myšlenka nové koncertní síně, která dostala jméno podle „nejnárodnějšího“ českého skladatele Bedřicha Smetany. Vlastní Smetanův sál je prostor v podstatě secesní a je dílem převážně A. Balšánka. Jeho kapacita je cca 1200 míst pro posluchače. Jeho výzdoba je tvořena společným účinkem malířských, sochařských i řemeslných děl. Scénu zdobí mohutné varhany s medailonem Bedřicha Smetany od Františka Hergesela a F. Anýže. Pod čelem sálu vedle scény se nacházejí dvě sochy od Ladislava Šalouna, a to *Slovanský tanec* a *Vyšehrad*. Střední část sálu je zdobena souborem dvanácti maleb od Karla Špillara, které jsou z části čistě dekorativní a z části nesou ikonografický program – symbolizují *Hudbu*, *Tanec*, *Poezii* a *Drama*. Střed sálu je také místem, kde se soustřeďuje plastická sochařská výzdoba, která byla provedena sochařskou dílnou Karla Nováka. Zajímavým příspěvkem k hudební ikonografii je soubor osmi medailonů s českými hudebními skladateli. Na uměleckém řemesle ve Smetanově síni se podílela řada zručných mužů – Alois Čada a Rudolf Šimůnek vytvořili dekorativní mříže, truhlářské práce provedl J. Navrátil, svítidla jsou dílem F. Cvrka. Sál působí jako jednotné umělecké dílo díky promyšlenému zakomponování jednotlivých prvků. Zajímavé srovnání se Smetanovou síní nabízí bývalé Varieté v hotelu Central v Hybernské ulici, které vzniklo deset let před otevřením Smetanovy síně a vykazuje pro ni jisté inspirační zdroje. Dobový tisk na jednu stranu poukazoval na retardační aspekty architektury a nadměrné kupení hmot, forem, materiálů i výtvarných detailů. Sálu byla vytýkána nepraktičnost umístění maleb, na které není vidět. Naproti tomu běžní čtenáři masového tisku mohli po otevření sálu číst o velkoleposti, nádheře, překvapující rozloze a bohaté výzdobě. Smetanova síň je jednotné umělecké dílo a její účín lze chápat, pokud ji takto pojímáme.

8. Soupis použité literatury

- Architektonický obzor II (1903)
- BALŠÁNEK Antonín / POLÍVKA, Osvald: Obecní dům král. hlav. města Prahy, in: Architektonický obzor 11, 1912
- BALŠÁNEK Antonín: Soutěžní návrh na reprezentační dům král. hlav. města Prahy, in: Architektonický obzor 2, 1903
- BAŤKOVÁ Růžena (red.): Umělecké památky Prahy – Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady, Praha 1998
- BĚLINA Pavel: České země v evropských dějinách III, Praha 2006
- GAUDEKOVÁ Helena: Sochař Karel Novák a jeho umělecký závod (bakalářská práce na Filozofické fakultě University Karlovy v Praze), Praha 2011
- HOROVÁ, Anděla (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění, A – M, Praha 1995
- HOROVÁ, Anděla (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění – Dodatky, Praha 2006
- JIRÁSEK, Václav: Obecní dům hlavního města Prahy, Praha 2002
- Koncertní život, listopad 1966
- LEDVINKA Václav (ed.): Documenta Pragensia XV, Praha 1997
- MAŠÍN Jiří: Umělecká díla Obecního domu v Praze, Praha 1948
- MICHEL André: L'Art de notre temps – Puvis de Chavannes, Paris s. d.
- MIKULE Václav: Obecní dům hlavního města Prahy, Praha 2001
- MIKULE Václav (ed.): Obecní dům v Praze – historie a rekonstrukce, Praha 1997
- MLEJNEK Karel: Česká filharmonie – Deset kapitol ze stoleté historie orchestru, Praha 1996
- Národní listy, večerní vydání 16. 12. 1911
- Obecní listy – zvláštní vydání ke znovuotevření Obecního domu v Praze, Praha 1997
- PALEČEK Roman (red.): Obecní dům v Praze, Praha 1997
- POCHE, Emanuel (ed.): Praha našeho věku, Praha 1978
- POŠVA, Rudolf: Obecní dům. Dějiny a umělecká výzdoba (katalog výstavy), Praha 1992
- PRAHL Roman: Umění, město a národ v Obecním domě, in: Ateliér 10, 1997
- Právo lidu, 17. 12. 1911
- ROYT, Jan/ŠEDINOVÁ, Hana: Slovník symbolů, Praha 1998
- ŘEHÁKOVÁ Naďa: 38. výtvarné Hlinecko 1997 – Karel Špillar, Hlinsko 1997
- Stavební journal – práce různé, Stavba Obecního domu u Prašné věže

- STIBRAL Jiří: Soutěžní návrh na reprezentační dům královského hlavního města Prahy, in: Architektonický obzor 2, 1903
- Styl 4 (1912)
- SVATOŠOVÁ Hana / LEDVINKA Václav (ed.): Město a jeho dům, Praha 2002
- SVOBODA Jan E. / LUKEŠ Zdeněk / HAVLOVÁ Ester: Praha 1891-1918. Kapitoly o architektuře velkoměsta, Praha 1997
- ŠTEMBERA Petr / ŘEHÁKOVÁ Nad'a: Karel Špilar 1871-1939, Praha 2000
- UHLÍŘ Lev: Ladislav Šaloun a jeho dílo, Praha 1930
- VLČEK, Pavel (ed): Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, Praha 2004
- VLČEK Pavel (red.): Umělecké památky Prahy – Staré Město, Josefov, Praha 1996
- VLČEK Tomáš: Praha 1900. Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890-1914, Praha 1996
- Volné směry X (1906)
- WITTLICH Petr: Česká secese, Praha 1982
- WITTLICH Petr: České sochařství ve XX. Století, Praha 1978
- WITTLICH Petr: Sochařství české secese, Praha 2000

Archivní materiály

(U prvních dvou položek se jedná o strojové opisy zápisů ze schůzí dozorstva stavby Obecního domu. Stavení journal je v podstatě ručně psaným stavebním deníkem Obecního domu. Pro tuto práci jsou důležité zápisy o umělcích a jejich honorářích a data, která ohraničují dokončení jednotlivých uměleckých děl.)

- Fond Magistrát hl. m. Prahy I., odd. B, sign. B 60/317-46/3, kart. 1800
- Fond Magistrát hl. m. Prahy I., odd. B, sign. B 60/317, kart. 1791
- Fond Stavební úřad hl. města Prahy, inv. č. 8, Stavební Journal, Karton č. 3

9. Seznam vyobrazení

1. Východní průčelí Obecního domu, dobová fotografie, 1912, Archiv Štenc Praha
2. Východní průčelí Obecního domu, pohled na střední rizalit, dobová fotografie, 1912, Archiv Štenc Praha
3. Konstrukce pravého balkonu hlavního sálu, 1908, foto Antonín Balšánek, NTM Praha
4. Varhany, dobová fotografie, 1912, Archiv Štenc Praha
5. Jeviště, dobová fotografie, 1912, Archiv Štenc Praha
6. Smetanova síň, dobová fotografie, 1912, Archiv Štenc Praha
7. Jeviště Smetanovy síně, dobová fotografie, 1912, Archiv Štenc Praha
8. Hlediště Smetanovy síně, dobová fotografie, 1912, Archiv Štenc Praha
9. Hlediště Smetanovy síně, dobová fotografie, 1912, Archiv Štenc Praha
10. Smetanova síň – pravá část, dobová fotografie, 1912, Archiv Štenc Praha
11. Střední část Smetanovy síně. Foto: Roman Prah
12. Smetanova síň – varhany. Foto: autor
13. František Hergesel – Medailon s Bedřichem Smetanou. Foto: autor
14. Ladislav Šaloun: Slovanský tanec. Foto: autor
15. Ladislav Šaloun: Slovanský tanec - detail. Foto: autor
16. Ladislav Šaloun: Slovanský tanec - detail. Foto: autor
17. Ladislav Šaloun: Vyšehrad. Foto: autor
18. Ladislav Šaloun: Vyšehrad – detail. Foto: autor
19. Ladislav Šaloun: Vyšehrad – detail. Foto: autor
20. Karel Špillar: Hudba, dobová fotografie, 1912, Archiv Štenc Praha
21. Karel Špillar: Tanec, dobová fotografie, 1912, Archiv Štenc Praha
22. Karel Špillar: Poezie, dobová fotografie, 1912, Archiv Štenc Praha
23. Karel Špillar: Drama, dobová fotografie, 1912, Archiv Štenc Praha
24. Karel Špillar: Hudba, současný stav. Foto: Věroslav Škrabánek, Archiv OD
25. Karel Špillar: Tanec, současný stav. Foto: Věroslav Škrabánek, Archiv OD
26. Karel Špillar: Poezie, současný stav. Foto: Věroslav Škrabánek, Archiv OD
27. Karel Špillar: Drama, současný stav. Foto: Věroslav Škrabánek, Archiv OD
28. Karel Špillar: Hudba, skica návrhu, tempera, papír, 24 x 45 cm, GHMP Praha
29. Karel Špillar: Tanec, skica návrhu, tempera, papír, 24 x 45 cm, GHMP Praha
30. Karel Špillar: Poezie, skica návrhu, tempera, papír, 24 x 45 cm, GHMP Praha
31. Karel Špillar: Drama, skica návrhu, tempera, papír, 24 x 45 cm, GHMP Praha

32. Karel Špillar: Hudba, skica návrhu, podkladová kresba tužkou, akvarel, kvaš na kartonu, , 27 x 22 cm, MMP Praha
33. Karel Špillar: Tanec, skica návrhu, podkladová kresba tužkou, akvarel, kvaš na kartonu, , 27 x 22 cm, MMP Praha
34. Karel Špillar: Poezie, skica návrhu, podkladová kresba tužkou, akvarel, kvaš na kartonu, , 27 x 22 cm, MMP Praha
35. Karel Špillar: Drama, skica návrhu, podkladová kresba tužkou, akvarel, kvaš na kartonu, , 27 x 22 cm, MMP Praha
36. Karel Špillar: Hudba - malba na pendantivu, dobová fotografie, 1912, Archiv Štenc Praha
37. Karel Špillar: Tanec - malba na pendantivu, dobová fotografie, 1912, Archiv Štenc Praha
38. Karel Špillar: Poezie - malba na pendantivu, dobová fotografie, 1912, Archiv Štenc Praha
39. Karel Špillar: Drama - malba na pendantivu, dobová fotografie, 1912, Archiv Štenc Praha
40. Karel Špillar: Hudba - malba na pendantivu, současný stav, Foto: Věroslav Škrabánek, Archiv OD
41. Karel Špillar: Tanec - malba na pendantivu, současný stav, Foto: Věroslav Škrabánek, Archiv OD
42. Karel Špillar: Poezie - malba na pendantivu, současný stav, Foto: Věroslav Škrabánek, Archiv OD
43. Karel Špillar: Drama - malba na pendantivu, současný stav, Foto: Věroslav Škrabánek, Archiv OD
44. Karel Špillar: Skica k Tanci, olej na plátně, GHMP Praha
45. Karel Špillar: Skica k Tanci, pastel, šedý papír, 45,5 x 31,6 cm, GHMP Praha
46. Karel Špillar: Dekorativní malba v lunetovém poli, dobová fotografie, 1912, Archiv Štenc Praha
47. Karel Špillar: Dekorativní malba v lunetovém poli, dobová fotografie, 1912, Archiv Štenc Praha
48. Karel Špillar: Dekorativní malba v lunetovém poli, dobová fotografie, 1912, Archiv Štenc Praha
49. Karel Špillar: Dekorativní malba v lunetovém poli, dobová fotografie, 1912, Archiv Štenc Praha

50. Karel Špillar: Malba na stropě Smetanovy síně. Foto: Věroslav Škrabánek, Archiv Obecního domu
51. Ladislav Kofránek: Jan z Holešova, medailon skladatele. Foto: autor
52. Ladislav Kofránek: Bohuslav z Čechovic, medailon skladatele. Foto: autor
53. Ladislav Kofránek: Kryštof Harant, medailon skladatele. Foto: autor
54. Josef Kalvoda: Václav Tomášek, medailon skladatele. Foto: autor
55. Josef Kalvoda: František Škroup, medailon skladatele. Foto: Roman Prahla
56. Josef Kalvoda: Vilém Blodek, medailon skladatele. Foto: autor
57. Vl. Osbl: Karel Bendl, medailon skladatele. Foto: autor
58. Vl. Osbl: Zdeněk Fibich, medailon skladatele. Foto: autor
59. Karel Novák: Ženská postava na pendantivu. Foto: autor
60. Karel Novák: Ženská postava na pendantivu. Foto: autor
61. Karel Novák: Mužská postava na pendantivu. Foto: autor
62. Karel Novák: Mužská postava na pendantivu. Foto: autor
63. Karel Novák: Karyatidy pod pravým 2. balkonem. Foto: autor
64. Karel Novák: Karyatidy pod levým 2. balkonem. Foto: autor
65. Karel Novák: Karyatida pod pravým 2. balkonem - detail. Foto: autor
66. Karel Novák: Karyatida pod pravým 2. balkonem - detail. Foto: autor
67. Karel Novák: Karyatida pod levým 2. balkonem - detail. Foto: autor
68. Karel Novák: Karyatida pod levým 2. balkonem - detail. Foto: autor
69. Karel Novák (dílna): Putti pod pravým 1. balkonem při vchodu. Foto: autor
70. Karel Novák (dílna): Putti pod pravým 1. balkonem při jevišti. Foto: autor
71. Karel Novák (dílna): Putti pod levým 1. balkonem při jevišti. Foto: autor
72. Karel Novák (dílna): Putti pod levým 1. balkonem při vchodu. Foto: autor
73. Karel Novák (dílna): Skupina na čele jeviště. Foto: autor
74. Karel Novák (dílna): Putti v levé části prostoru jeviště. Foto: autor
75. Karel Novák (dílna): Putti v levé části prostoru jeviště. Foto: autor
76. Karel Novák (dílna): Štuková harfa na druhém balkonu. Foto: autor
77. Úprava podlahy ve Smetanově síni na konci roku 1996. Foto: Věroslav Škrabánek, Archiv OD
78. Varieté v hotelu Central, dobová fotografie, Volné směry (neznámý zdroj)
79. Ladislav Šaloun: Tanec – skulptura pro proscénium sálu v hotelu Central, 1901, Archiv Romana Prahla

80. Ladislav Šaloun: Hudba – skulptura pro proscénium sálu v hotelu Central, 1901, Archiv Romana Praha
81. Karel Špillar: Návrh na nástěnnou malbu v sále hotelu Central, 1901, NG Praha